cahiers du CINEMA

Jean-Luc Godard
Bernardo Bertolucci
Canada



numéro 194 octobre 1967

cours préparatoire aux grandes écoles de cinéma

— Un cours d'initiation cinématographique
— Une année préparatoire aux grands centres européens de formation cinématographique

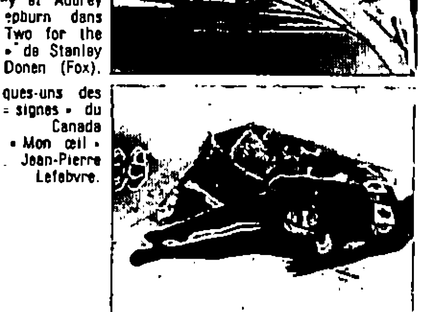
En 1966, le COURS LITTRE a créé un cours préparatoire aux grandes écoles européennes de cinéma : I.D.H.E.C. Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (à Bruxelles), Centro Sperimentale del Cinema (à Rome), Royal College of Art (à Londres).
Les disciplines enseignées : Formes et Langage du cinéma - Histoire et Critique du cinéma - mais aussi techniques de réalisation - Photographie - Littérature comparée - Psycho-sociologie - Histoire de l'art - Direction de l'acteur - Initiation à la musique moderne et au montage sonore - Physique - visent à placer le cinéma dans un contexte social et culturel résolument **moderne,** avec le souci perpétuel de rendre compte de l'évolution des formes et des styles des grands créateurs de cet art, de Griffith à Resnais, de Feuillade à Godard, de Lang à Bresson, de Mizoguchi à Hitchcock.
De nombreuses personnalités du cinéma d'aujourd'hui, metteurs en scène, scénaristes, chefs opérateurs, décorateurs, etc. ont donné leur accord pour, dans le courant de l'année, et dans le cadre d'activités para-scolaires, diriger des conférences où leurs recherches personnelles feront l'objet de synthèses et de discussions.
Deux projections de films par semaine, servant de base à l'analyse de l'expression cinématographique, ont lieu soit au cours, soit dans une salle d'Art et d'Essai et sont suivies de conférences-débats assurées par les professeurs de cinéma Noël Burch et J.-A. Fieschi, cinéastes et rédacteurs aux « Cahiers du Cinéma ».
Des techniques audio-visuelles sont mises au service de disciplines telles que l'Histoire de l'Art - la physique - la composition du matériel photographique et cinématographique.
Des stages dans des laboratoires professionnels de tirage 16 mm et 35 mm sont prévus chaque semaine.
Des travaux pratiques ayant trait aux techniques de réalisation sont organisés et dirigés régulièrement par les chargés de cours.
Par ailleurs, comme l'année dernière, les élèves pourront dès la fin du second trimestre se mesurer déjà avec la **matière** même du cinéma en tournant, sous la direction de leurs professeurs, un film de moyen métrage dont ils écriront eux-mêmes, en travail de groupe, le scénario et le découpage.
Programme des cours page 5.

» Jusqu'ici,
les romanciers se sont contentés
de parodier le monde.
Il s'agit maintenant
de l'inventer. » — Aragon.

cahiers du CINEMA



Albert
·y et Audrey
·pburn dans
Two for the
·" de Stanley
Donen (Fox).



ques-uns des
« signes » du
Canada
« Mon œil »
Jean-Pierre
Lefebvre.

N° 194 OCTOBRE 1967

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 65, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

suite de la page 2

composition des programmes

- Formes et langage du cinéma
- Critique cinématographique, thématique et formelle
- Technique du cinéma
- Histoire du cinéma
- Photographie
- Littérature comparée
- Psycho-sociologie
- Histoire de l'art
- Direction de l'acteur
- Aspects de la musique moderne et de son adaptation au cinéma
- Physique
- Cycle de conférences diverses sur le cinéma, le nouveau roman,

etc. Travaux pratiques. Stages labo. Projections de films 16 et 35 mm. Visites dans des musées. Tournage d'un film.

LISTE DES PROFESSEURS AVEC LEURS REFERENCES

Monsieur J.-A. FIESCHI

Professeur de critique cinématographique. Réalisateur. Rédacteur aux « Cahiers du Cinéma ».

Monsieur NOEL BURCH

Assure les cours de formes et langage du cinéma. Réalisateur. Ecrivain de cinéma.

Monsieur CHARLES BITSCH

Professeur de photographie Chef opérateur et réalisateur. Fit la photographie de « Paris nous appartient » de Jacques Rivette. Réalisa « La Chance et l'amour » et « Les Baisers ».

Monsieur MICHEL FANO

Professeur de montage sonore et de musique. Spécialiste du son au cinéma. Monteur sonore Créa et monta le son de « L'Immortelle » et de « Trans Europ Express » réalisés par Alain Robbe-Grillet, de « Volcans Interdits » d'Haroun Tazieff.

Monsieur SZABO LAZLO

Assure les cours de la Direction de l'acteur. Comédien et scénariste. Joua dans « La Poupée » de J. Baratier, « Ophelia », « A double tour » de C. Chabrol, « Le petit soldat », « Le grand escroc », « Alphaville », « Made in U.S.A. » de J.-L. Godard.

Monsieur GRIMBERG EDMOND

Professeur d'histoire de l'art. C.E.S d'histoire et d'histoire de l'art.

Monsieur COLLINOT

Professeur de littérature. Enseigne la littérature à l'Ecole technique de photographie et de cinéma de la rue de Vaugirard.

Monsieur GIL JOSE

Professeur de psycho-sociologie. Licencié de philosophie. Diplômé de la faculté des Lettres de Paris.

Monsieur AUFFRET PIERRE

Professeur de physique Ingénieur. Diplômé du C.N.A.M., cours et travaux pratiques de physique appliquée à la reproduction du son et des images. Chef de travaux, section cinéma, à l'Ecole technique de cinéma de la rue de Vaugirard.

Des écrivains et critiques assureront régulièrement pendant l'année des conférences sur la littérature et le cinéma.

Directeur des études : Monsieur MANCIET DANIEL.

Pour une plus grande efficacité dans les travaux de groupe, les effectifs de la classe seront limités à quarante élèves. Les candidats devront être bacheliers (ou équivalent).

Les cours débuteront vers la fin du mois d'octobre.

Pour tous renseignements complémentaires, le Cours Littré publie une brochure détaillée que l'on peut se procurer sur demande et ménage au candidat un entretien complet avec le directeur des études

COURS LITTRE, 59, BOULEVARD DE STRASBOURG - PARIS-10e — TEL. : PRO. 22-92.

le cahier des lecteurs

Rapide bilan de 194 numéros

Nous avons reçu ces mois-ci bien des lettres qui appellent réponse (notamment à propos d'Hawks et du Viet-nam), et nous y répondrons, mais, faute de place, dans le prochain numéro. Pour le présent contentons-nous de la plus encourageante de toutes, qui nous vient sans doute d'un fidèle *lecteur :*

« Je vous écris pour vous dire le dépit que je ressens à la lecture des *Cahiers*. Oui, je suis dépité — pourquoi ? La raison en est simple — vous ne parlez que de gens dont on n'a jamais entendu parler, ni, ce qui est pire — vu des films. Je vous donne un exemple : qu'y a-t-il au sommaire de votre numéro de juillet-août ? Pesaro (sic), Hawks (resic), Pasolini (re-resic), Mizoguchi (re-re-resic), Skolimowski (re-re-re-resic) — je regrette mais je ne *connais personne !*

« Pourquoi ne parlez-vous pas de gens que nous connaissons, que nous apprécions ? Je vous donne un exemple — un mince entrefilet a salué (on pourrait dire a étreint) le merveilleux *Bang-Bang* — Pourquoi, à l'occasion de cette sortie, n'avoir pas interviewé la charmante (et jolie — ce qui ne gâche rien) Sheila ?

« Jamais, dans votre revue, je n'ai vu les noms, les interviews des remarquables (permettez-moi d'insister : ils sont remarquables) metteurs en scène tels que Henry Verneuil et Gérard Oury — Ah ! Gérard Oury — Parlez-nous de ses projets — du « Grand C... » qu'il va mettre en chantier (au fait, dites-nous qui est cet inconnu !).

« Oui — parlez-nous de ces metteurs en scène ! entretenez-nous de ces divins artistes — de Jean Gabin (ah ! Jean Gabin) de Michèle Morgan (dois-je dire que je trouve ses yeux encore plus profonds que ceux de Mireille Mathieu !). Oui, dites-nous tout sur Louis de Funès (ce grand inconnu). Tout sur les amours petites et grandes de feue Martine Carol — racontez quelle fut l'agonie de Junie Astor, lorsqu'elle fut laissée sans soins sur le bord de la route et que l'ambulance n'arrivait décidément pas (*France Dimanche* n'a rien raconté à ce sujet et je *veux* savoir). Dites-nous des ragots. Racontez-nous comment Michel Cournot fut mis à la porte du *Nouvel Observateur*, comment (association d'idées...) Lelouch tourne.

« J'attends, je suis impatient.

« Vite !

« J'espère que vous tiendrez compte de mes conseils et en attendant je vous adresse mes souhaits d'amélioration pour votre journal. » — Jacques CAPPA, 2, rue Niepce, NICE.


studio
action

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Jean de Baroncelli (Le Monde)	Robert Benayoun (Positif)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-Pierre Léonardini (L'Humanité)	Michel Mardore (Pariscope)	Jean Narboni (Cahiers)	André Téchiné (Cahiers)
La Chinoise (Jean-Luc Godard)	★★	★★★★	●	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★
This Property is Condemned (Sidney Pollack)										★★★★
The Fortune Cookie (Billy Wilder)	★★		★★★	★	★★★	★★★		★★★	★★	
Utro (Astrid Henning-Jensen)	●			★★	★★	★★			★★	★★
Rondo (Zvonimir Berkovic)	★★★	★	★★	●	★	★★		★	★	
Un choix d'assassins (Philippe Fourastié)	★		●			★★			★★	
The Double Man (Franklin Schaffner)			★						★	
Le Prince Donegal (Michael O'Herlihy)			★			★				
Si j'étais un espion (Bertrand Blier)	●			★	★	★★	★	●	★★	★
Le Forum en folie (Richard Lester)	●		★★★	●	●	●		★★	●	●
The Happening (Elliot Silverstein)			●		●	★★		★★	●	
The Wrong Box (Bryan Forbes)			★★			●		●		
Lamiel (Jean Aurel)	★★	●	★	●	●	●	★★		●	●
Question d'honneur (Luigi Zampa)			●		★★				★	
Le Spectre maudit (Robert Hartford Davis)	★				●				●	
Yanco (Servando Gonzales)						★	●			
Jeunes gens en colère (Daniel Petrie)			★			●			●	
Le Treizième Caprice (Roger Boussinot)	●		★	●	●	●		●	●	●
Le Grand Dadais (Pierre Granier-Deferre)	●	★	●	●	●	●		●	●	●
La Femme reptile (John Gilling)			●						●	
Jalousie sexuelle (Daniel Tinayre)						●			●	
Deux billets pour Mexico (Christian-Jaque)	●							●	●	
Estouffade à la Caraibe (Jacques Besnard)				●	●				●	●
L'Homme qui valait des milliards (M. Boisrond)				●		●		●	●	●
Mona, l'étoile sans nom (Henri Colpi)				●	●	●			●	●

N.B. Malades, nos amis Georges Sadoul et Albert Cervoni n'ont pu aller au cinéma ce mois-ci ni, de ce fait, participer à notre « Conseil ». Nous leur souhaitons un prompt rétablissement

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Paul Muni



Paul Muni dans « I am a Fugitive From a Chain Gang » de Mervyn LeRoy.

1932 : en personnifiant, sous le nom de Tony Camonte, le gangster Al Capone dans « Scarface » de Howard Hawks, Paul Muni, alors à son troisième film, acquiert une célébrité que confirmera son film suivant « Je suis un évadé » (« I am a Fugitive from a Chain Gang ») de Mervyn LeRoy. Et pourtant, peu de choses pouvaient laisser prévoir cette réussite fulgurante. Muni Weisenfreund naquit le 22 septembre 1895 à Lwow (Pologne), puis, en 1902, émigre avec ses parents aux U.S.A. Dès 1907, il débute au théâtre. A 12 ans, il remplace au pied levé un acteur malade et joue le rôle d'un homme de soixante ans. A partir de cette époque, il fait partie d'une troupe théâtrale juive Il joue plusieurs pièces dont « We Americans », « Four Walls », « This One Man », « Rock Me Julie » et « Counsellor at Law » (1931) qui sera son grand succès (lorsque William Wyler en fera une adaptation cinématographique, c'est John Barrymore qui reprendra le rôle). En 1929, Muni débute au cinéma avec « The Valiant » de William K. Howard, que suit « Seven Faces » de Berthold Viertel, où il interprète sept personnages : un gardien de musée, Don Juan, Svengali, Franz Schubert, Jo Gans, un habitant de l'East End et Napoléon. Engagé par le producteur Howard Hughes, Muni tourne alors dans « Scarface » et donne du gangster des « roaring twenties » une image plus violente et plus authentiquement « tragique » que celle du tueur bourgeois en gilet et complet impeccable de Edward G. Robinson dans « Little Caesar ». Jouant constamment audessus du registre normal, Muni fait de Capone un paranoïaque, fasciné par les armes à feu et pour qui la mitraillette devient symbole de la toute-puissance. L'utilisation de l'arme la plus employée et la plus incontrôlable de la Prohibition, la mise en scène de Hawks (des fameuses croix au symbolique « The World is Yours ») et l'un des scénarios les plus violents de toute l'histoire hollywoodienne, autant d'éléments qui, ajoutés à l'interdiction du film, suffisent pour attirer l'attention sur Muni. Après la sensation causée par « Scarface », il trouve avec « Je suis un évadé » un nouveau scénario remarquable. Réquisitoire impitoyable contre les conditions pénitentiaires et l'impossibilité d'un reclassement des anciens convicts, « Je suis un évadé » dénonce les tabous d'une société industrialisée et réactionnaire où l'on reste éternellement prisonnier de son passé. La duplicité de la police et de la justice est attaquée sans la moindre équivoque et la fin du film voit Muni, qui s'est livré contre promesse de réhabilitation, trahi, envoyé au bagne, s'en évadant de nouveau et devenant, traqué par la police et rejeté par la société, un voleur. On se souvient de l'admirable dernière scène, où, en pleine nuit, la femme qu'il aime lui demande comment il parvient à vivre. Il répond : « I steal », et le film s'achève sur cet hommage rendu au paria, entré innocent au bagne et en sortant criminel. Toujours sous la direction de LeRoy, Muni joue ensuite dans « The World changes » et « Hi Nellie ». « Bordertown » (1935) lui donne Bette Davis pour partenaire ; « Black Fury », de Michael Curtiz, en fait le vengeur de son meilleur ami, luttant contre des groupes de pression. William Dieterle le dirige ensuite dans deux films : « Dr. Socrates », un nouveau film de gangsters, et « The Story of Louis Pasteur » qui lui vaut l'Academy Award. Il joue encore dans « The Good Earth », de Sidney Franklin, dans le remake américain de « L'Equipage » de Joseph Kessel : « The Woman I Love », dont Litvak assure pour la seconde fois la réalisation. « The Life of Emile Zola » de Dieterle lui donne un de ses rôles les plus célèbres, celui de l'auteur de « J'accuse », aux côtés d'un brillant entourage : Joseph Schildkraut (Dreyfus), Grant Mitchell (Clemenceau), Henry O'Neill (Picquart), Robert Barrat (Esterhazy), Morris Carnovsky (Anatole France) et Vladimir Sokoloff (Paul Cézanne). Le film, centré sur l'Affaire Dreyfus, permet à Muni, dans un rôle plus désespéré que jamais, de défendre la justice avant de mourir asphyxié. Dans « Juarez », film historique de Dieterlé, il a le rôle principal, tandis que Brian Aherne interprète Maximilien. Son film suivant, « We are not alone », de Edmund Goulding, est un mélodrame où il est accusé du meurtre de sa femme, dont il est innocent. Passons rapidement sur « Hudson's Bay » (1940) d'Irving Pichel (Muni y est un trappeur fort peu convaincant, doté d'un accent français invrai-

Québec et ongles

Il y a dans ce Québec que nous voyons de trop loin (ignorant tout de ses problèmes autrefois, et croyant maintenant trop bien les connaître), il y a dans ce Québec trop peu d'hommes vraiment vivants. En cinéma, il y en a six ou sept, connus de nos lecteurs. Plus un critique qui depuis sept ans, seul contre tout et tous, s'efforce de faire vivre quelque chose : Patrick Straram.

Les choses ont semblé quel-

(Suite page 8, 1re colonne)

Ce petit journal a été rédigé par Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Michel Mardore et J. Narboni.

semblable). A cette époque, Muni retourne au théâtre avec « Key Largo », dont John Huston réalisera une adaptation cinématographique, et « Yesterday's Magic ». De nouveau au cinéma, il joue dans « The Commando Strikes at Dawn » de John Farrow, sur la résistance norvégienne, « A Song to Remember » (« La Chanson du Souvenir ») de Charles Vidor, biographie de Frédéric Chopin (Cornel Wilde). « Counter Attack » de Zoltan Korda décrit la lutte des Russes contre les Nazis et Muni y est un résistant russe pris dans un éboulement avec une femme (Marguerite Chapman) et sept nazis... Après ce film étrangement pro-communiste (John Howard Lawson en était le scénariste), Muni tourne « Angel on my shoulder » (1946) d'Archie Mayo, où, gangster, il revient sur terre pour se venger de son associé qui l'a... tué, et « Un homme à détruire » (« Imbarco à Mezzanotte », « Stranger on the Prowl ») de Losey. « The Last Angry Man » est le dernier film de Muni : il y joue le rôle d'un médecin juif. Devenu presque aveugle, Muni fut obligé de renoncer au cinéma, et n'apparut au théâtre que dans « Inherit the Wind » (1955) dont Kramer devait faire le film « Procès de Singe », et où il jouait le rôle que Spencer Tracy tiendra à l'écran. Il meurt le 23 septembre 1967. — P. B.

Q & O suite

que peu s'ouvrir, pour lui et le cinéma, quand parut à Montréal le numéro 1 de « Sept Jours » qui le prenait comme chroniqueur. Straram devait s'y faire, avec ardeur, lucidité et fécondité, le défenseur et illustrateur d'une morale du cinéma.

En ce numéro 50 de « Sept Jours » paraît la dernière critique de Straram, qui se termine sur un rappel de « Pierrot le fou » : « Le film dont il fut question pour la première fois dans « Sept Jours », dans le numéro 1 ». Car le Conseil d'Administration s'est rendu aux conseils du conformisme et du précautionnisme : un critique peut tout se permettre sauf critiquer. Straram était viré.

La décision lui fut ainsi transmise par un directeur soumis, mais qui voulait reprendre la décision à son compte : « De toute façon, il y avait longtemps que j'avais envie de te foutre à la porte ».

Mais que Straram sur un point se rassure : rien de ce qu'il fait ne sera inutile, et l'attention avec laquelle il a été suivi en est déjà la garantie. — M. D.

Les Têtes Chercheuses

Dans la deuxième quinzaine d'août, au moment où la France entière dormait d'un sommeil égoïste, vautrée sur les plages d'Espagne, il s'est produit dans une petite villégiature de 18 982 habitants et demi un événement d'une importance primordiale. Preuve de cette importance : nous étions là, comme le défunt « Radar ».

Thonon-les-Bains a probablement été inventée par le grand-père de Monsieur Hulot. Mieux vaut y atterrir à la nage, ou par l'entremise de ces bateaux à roues qui donnent au Léman un petit air de Mississipi. Passés le débarcadère 1900 et le douanier revêche, vous tombez sur une petite place ornée de boulistes, que mon ami Stéphane Varéla (le frère de José) s'obstinait à comparer à la place des Lices de Saint-Tropez. Il y a des tables sous les arbres, mais les garçons thononnais refusent d'y servir le déjeuner, parce qu'ils craignent de mourir en traversant la route.

Traversez la route. Suivez tout droit le chemin du Port, qui zigzague la colline. Au sommet, à l'écart de la vieille ville et à une portée de Colt de la Mairie — plutôt le genre Blanche-Neige, pas très sérieuse, couverte de lierre — vous verrez un grand machin, justement comme l'O.N.U., tout en verre et métal, ultra-moderne quoi, signé Novarina. Dedans et dehors, des sculptures d'Hadju et de Penalba, où les gosses grimpent pour se faire photographier. C'est ça la culture, et c'est très bien. Le machin s'appelle « Maison de la Culture ».

Elle flambe neuf. Et, comme la plupart des autres « Maisons de la Culture », jusqu'au 15 août dernier elle n'avait connu du cinéma que les traditionnels « cycles » chers aux ciné-clubs : cycle Dreyer, cycle René Clair, etc. Le 16 août, grâce à l'initiative de son directeur René Jauneau et de Charles Nugue, elle ouvrait toutes grandes ses portes au Jeune Cinéma.

Les « Cahiers » étaient venus en force. Il y avait Michel Delahaye pour animer les débats, Louis Marcorelles pour le contredire, Jean-Jacques Célérier pour public-relationner, et votre serviteur pour ne rien faire. A nos yeux, ce n'était d'abord qu'un simple prolongement des Semaines « Cahiers du Cinéma », où l'on présentera.t quatorze films archi-connus de nos lecteurs. Avec, en plus, un cadre somptueux, et le soutien officiel des Affaires Culturelles et du Centre National de la Cinématographie représentés par Jean Loup Vichniac, et la présence amicale de notre confrère italien Adriano Apra. En quelque sorte, les « Cahiers » reconnus d'utilité publique, mais rien de plus.



Colette Descombes (à g.) dans « Brigitte et Brigitte ».

Au début, nous avons cru à une Semaine ordinaire. N'y manquait même pas le potentiel d'agressivité qui trahit les chapelles bien conditionnées. « Aux chiottes, vous et votre film ! », criait un spectateur le soir où passa « Brigitte et Brigitte », tandis qu'on nous accusait de « terrorisme ». Mais le climat allait vite changer. Un public de plus en plus attentif et passionné découvrait les chefs-d'œuvre du Jeune Cinéma, « Le Dieu Noir et le Diable Blond », « Non-Réconciliés », « L'Homme au crâne rasé », etc. Et ce public infiniment plus vaste, plus mélangé, plus « ouvert » que celui de maints ciné-clubs, pénétrait au cœur des films réputés « difficiles », comme celui de Straub, avec une merveilleuse simplicité.

A travers cette attitude du public, on voyait déjà se dessiner le rôle-pilote des Maisons de la Culture dans la chute des « cloisonnements ». Dans la même journée, il faut écouter un concert, visiter une exposition, voir un film, lire un livre... Aucun rapport avec les cénacles de spécialistes. Une osmose, au contraire, dont nous nous sommes toujours faits les champions.

Il est évident que les Maisons de la Culture, dont nous entendons à peine le B.A. BA aujourd'hui, joueront grâce à cette « perméabilité » un rôle capital dans la diffusion des films. Un statut extrêmement libéral, dont Jean Loup Vichniac exposera les détails dans un prochain numéro, leur permettra de présenter des dizaines de films nouveaux tous les ans. Leur nombre croissant autorisera les jeunes auteurs à compter avec elles pour l'amortissement des films



Discussion entre l'opérateur (James Wong-Howe), et le metteur en scène (Sidney Pollack), pendant le tournage de « This Property is Condemned », admirable selon Téchiné, et dont nous reparlerons.

à petit budget. Grâce à la vitesse de rotation des films, elles pourront tenir cet emploi de « détecteurs de talents » auquel ont renoncé la plupart des salles d'Art et d'Essai.
A Thonon vient de commencer un travail de défrichement, une sorte de « Go West » dont les conséquences sont incalculables. Il fallait voir, au cours des colloques matinaux, une demi-douzaine de Socrate faire maïeutiquement découvrir à deux exploitants éberlués les miracles que l'appui de la « Maison » pouvait opérer dans la métamorphose de leur public. Ou encore un distributeur intelligent renoncer publiquement au boycott des Maisons de la Culture, souhaiter leur multiplication par cent, et leur offrir tous les films qu'elles désirent... Donc, quelque chose a bougé. Le cinéma que nous défendons se découvre des têtes chercheuses, presque un marché. Bientôt, il pourra s'offrir le luxe de produire, lui aussi, quelques navets. Pour servir de repoussoir aux chefs-d'œuvre. M.M.

Portrait retouché

Voilà plus de deux ans, nous livrant à l'analyse de certains systèmes critiques, nous avions pris à parti Robert Chazal, moins pour ses goûts d'ailleurs que pour les contradictions qui nous avaient frappés dans ses articles. L'on ne nous accusera donc pas d'être de parti pris si nous reconnaissons aujourd'hui — tant dans ses jugements que dans la cohérence des textes — une heureuse évolution. On en prendra pour preuve l'éreintement justifié du dernier Preminger, l'analyse pertinente de « La Chinoise » (étrange et godardo-chazalien collage, celui qui juxtapose au Publicis Saint-Germain l'affiche de ce film et le texte de « France-soir »), et le jugement très favorable porté sur l'admirable « The Big Mouth », de Jerry Lewis (dont nous reparlerons plus longuement dans un prochain numéro), jugement en nette et louable rupture avec la « grande » presse. — J. N.

Lettre de Londres

A une époque où il devient de plus en plus difficile de voir certains films, Londres continue d'offrir quelques agréables surprises. Certes, l'époque où, se promenant à Leyton, on pouvait successivement voir un Wellman, un Walsh rarissime et deux Dwan, cette époque est finie. Actuellement, pour peu que l'on veuille bien examiner de près « What's On » et partir (parfois en pure perte) à la découverte dans quelques quartiers éloignés (Ealing ou Bromley) il est possible de compléter une culture cinématographique de plus en plus compromise à Paris. Avant de passer aux films plus rares, jetons un rapide coup d'œil aux exclusivités de Leicester Square.


Sandy Dennis (à g.), dans « Up Down the Staircase » de Robert Mulligan.

« Up Down the Staircase », de Robert Mulligan, confirme ce que « To Kill a Mockingbird » et « Baby the Rain Must Fall » nous laissaient entrevoir : la personnalité et la sensibilité d'un des rares bons directors de l'Hollywood actuel. Le film est une version féminine de « Blackboard Jungle », puisque le jeune professeur qui doit affronter une bande d'adolescents des deux sexes et de toutes races (Noirs, Porto-Ricains) est une jeune femme, interprétée par Sandy Dennis, la blonde de « Virginia Woolf ». Le côté « violent » du film de Brooks est ici gommé au profit d'une description des rapports purement émotifs et affectifs entre les élèves et leur jeune professeur. Les problèmes raciaux restent toujours en toile de fond, mais ils ne semblent pas passionner Mulligan qui s'attache en revanche à certaines scènes, dont certaines stupéfiantes, comme celle où l'un des professeurs, écrivain raté, recevant une lettre d'amour d'une élève, la lit devant cette dernière en corrigeant la ponctuation et la syntaxe, ce qui poussera l'adolescente au suicide. Très beau film donc, qui permet à Mulligan une remarquable description de certains quartiers en marge des villes américaines, avec leurs rues jonchées de détritus et leur population interlope. L'interprétation vaut surtout par Sandy Dennis, fascinante avec ses gestes inachevés, ses erreurs de diction et sa nervosité. Espérons que la Warner Bros sortira le film à Paris où en dernier recours une salle d'Art et d'Essai devrait l'accueillir.

« The Taming of the Shrew » marque les débuts du réalisateur Franco Zeffirelli, l'un des plus grands metteurs en scène de théâtre italiens actuels. Ceux qui ont eu la chance de voir au Théâtre des Nations en juin 1965 son étonnante adaptation de « Roméo et Juliette » (avec Anna Maria Guarnieri et Giancarlo Giannini) se souviennent de ces vastes mouvements de foule ou de l'admirable utilisation des décors. Avec « La Mégère apprivoisée », le cas est un peu différent puisqu'il s'agit d'une des pièces mineures de Shakespeare. Profitant de cela, Zeffirelli et ses scénaristes, tout en suivant de très près le canevas shakespearien, n'hésitent pas à s'éloigner du texte. Finalement, c'est plus à une description colorée de l'Italie de l'époque qu'à la lutte de Katharina et de Petruchio que l'on assiste. Admirablement photographié par Oswald Morris dans des couleurs ocres, brunes et jaunes, le film culmine dans de très belles scènes de foule où Zeffirelli accumule figurants, maisons, protagonistes et comparses, remplissant le champ comme pouvait le faire Véronèse, dont, à quelques centaines de mètres du cinéma, à la National Gallery, « La famille de Darius devant Alexandre » rappelle cette abondance et cette profusion concertées.
Les cinémas anglais ayant, contrairement à leurs homologues français, l'excellente habitude des previews gratuites destinées au public, on pouvait vers minuit voir à Piccadilly « In the Heat of the Night » de Norman Jewison, avec Rod Steiger et Sidney Poitier. Film intelligent, bénéficiant d'un excellent script de Stirling Silliphant, et prouvant qu'entre deux ou trois comédies sinis-


Jean-Luc Godard, Mireille Darc et Nicolas Bourseiller pendant le tournage de « Week-end ».



Simone Signoret, Curtis Harrington et Katharine Ross pendant le tournage de « Games ».

tres, Jewison est moins médiocre que ces films ne le laissent croire. Le film tient d'ailleurs surtout à la très incisive description d'une petite ville américaine du Sud, étrangement nommée Sparta, où un meurtre est commis. Un Noir qui se trouvait dans les environs (Poitier) est immédiatement arrêté et le shérif local, brutal et borné (Steiger) s'apprête à le faire avouer par tous les moyens, quand il découvre que le Noir appartient à la police philadelphienne et a toujours été un spécialiste des affaires criminelles. A partir de ce moment, le rôle de Poitier va être d'innocenter les suspects que Steiger arrête les uns après les autres (y compris son propre adjoint...), faute de trouver le véritable coupable. L'ironie du sujet (Poitier est plus intelligent et plus puissant que le shérif local) s'allie à une description très inhabituelle de l'Amérique (le shérif-adjoint qui roule feux éteints pour épier une des habitantes en train de se dévêtir, le snack-bar sordide et surtout le vieil antagonisme blanc-noir résumé dans la haine des habitants sudistes contre le policier noir de Philadelphie qui gagne plus qu'eux et porte un complet-veston). Ce problème racial est en revanche escamoté par Preminger dans son dernier film « Hurry Sundown ». A la recherche des grands sujets, après l'antisémitisme, le kidnapping, la religion, la virginité, la guerre et en attendant le LSD, Preminger s'attaque donc au problème noir. Ce qui frappe d'abord dans le film, outre sa longueur démesurée (146 min.), c'est la volonté de Preminger de justifier constamment ses personnages, même au risque (et c'est le cas) de détruire toute vraisemblance psychologique. Le rachat final de Michael Caine est aussi moralement discutable que celui de Kirk Douglas dans « In Harm's Way ». Tout ce que Penn réussissait avec « The Chase », Preminger le rate ici et le pourcentage habituel de bonnes scènes (Wayne-Neal dans « In Harm's Way », Newman et Eva Marie-Saint contemplant Chypre dans « Exodus »), qui rachetait parfois la malhonnêteté des sujets, est ici inexistant. La nullité de Michael Caine accuse encore les faiblesses du script et de la réalisation. Seule Jane Fonda permet que l'on suive sans trop s'ennuyer la première partie du film, malgré deux séquences pénibles où Preminger la dirige dans un style qui, depuis « The Moon is Blue », ne nous étonne plus de sa part, mais doit certainement faire la joie des tenants de l'Underground Cinema.

Comme Paris, Londres doit supporter sa ration de films d'espionnage. « You Only Live Twice », dernier James Bond, réalisé par Lewis Gilbert (un autre tâcheron britannique remplaçant ici Terence Young et Guy Hamilton), est au moins aussi ennuyeux que les autres malgré une belle seconde équipe de Bob Simmons. Mais, l'action étant concentrée dans les dix dernières minutes du film, il reste aux amateurs éventuels à en supporter 106 autres.

« The Naked Runner » de Sidney J. Furie bénéficie d'un sujet beaucoup plus intelligent (dans la lignée de « Ipcress File » et « Quiller's Memorandum ») désamorçant le mythe de l'agent secret et celui des Services Spéciaux. Produit par Sinatra, le film voit son héros (Sinatra lui-même) obligé de commettre un meurtre, faute de voir tuer son fils. On apprend à la fin que ce sont les propres services britanniques qui ont monté l'affaire et kidnappé l'enfant. Malheureusement l'excellent script est gâché par une réalisation à l'esbrouffe, où l'abondance de pancinors, mains en amorce, plans flous finit par lasser.

Elizabeth Taylor dans « The Taming of the Shrew », de Franco Zeffirelli.



« Fathom », de Leslie Martinson a, comme agent secret, une femme, en l'occurrence Raquel Welch Rien donc de bien prometteur, d'autant plus que le scénariste, manifestement obsédé par un de nos mauvais souvenirs, « Modesty Blaise », a fait teindre en blond les cheveux de Tony Franciosa, comme l'étaient ceux de Dirk Bogarde.

Les comédies sont à peine mieux loties que les films d'espionnage « The Bobo » de Robert Parrish est une grande déception dans la mesure où « In the French Style » nous avait à demi rassurés sur lui. « The Bobo » rappelle vaguement « Una Vergine per il Principe », A la suite d'un pari, le héros (Peter Sellers) doit séduire une jeune fille réputée intouchable. Ce qui était parfois supportable dans le film de Campanile, grâce à Gassman, l'est en revanche moins ici à cause de Peter Sellers qui n'a jamais été aussi mauvais. Film très britannique qui fait la joie des spectateurs du « Warner » de Leicester Square, « The Bobo » est à ranger auprès des « Carry... », au plus bas de la production cinématographique.

« Divorce American Style » de Bud Yorkin, n'est qu'une des innombrables comédies boulevardières sur les affres d'un couple en train de divorcer. Le script étant particulièrement pauvre, le film s'étire tristement malgré une belle séquence très « technique » montrant le retour à la maison et le coucher des deux époux, et surtout une apparition de Jean Simmons toujours merveilleuse (malheureusement trop peu vue depuis quelques années).

Plus réussi est « A Guide for the Married Man », réalisé par Gene Kelly. Evidemment, on est loin de « Singin' in the Rain » mais le style du film (Robert Morse donnant des conseils à Walter Matthau, d'où autant de « vignettes ») est constamment agréable et parfois très amusant.



« Petit guide pour un mari volage » de Gene Kelly

Une foule de vedettes apparaissent en « guest stars » : Lucille Ball, Jack Benny, Jayne Mansfield, Jeffrey Hunter, Wally Cox, Sid Caesar, Art Carney, Hal March, Phil Silvers, etc., ce qui donne au film un aspect confus mais assez excitant. De toute façon, et plus pour l'admirable Inger Stevens que pour Kelly, le film mérite le déplacement.

Achevons ce premier survol par le très étrange « Night Tide » de Curtis Harrington, qui date de quelques années et que Henri Langlois avait eu l'excellente idée de programmer rue d'Ulm vers 1962. Film d'un ancien critique (on se souvient de sa collaboration au premier numéro Sternberg des « Cahiers »), « Night Tide », malgré son aspect bâclé et inachevé, attache, déroute, étonne et parfois fascine. Qu'au moment où débutait l'Underground cinéma, Harrington ait délaissé le bluff pour un sujet sensible et attachant mérite au moins l'estime... — P. B. (à suivre)

Littré 67-68

Depuis l'an dernier déjà, fonctionne à Paris un Cours de cinéma assez original et proche des options essentielles défendues ici, pour que nous en signalions l'existence à nos lecteurs — nombre d'entre eux nous écrivent souvent pour nous faire part de leur inquiétude face à ce problème : ils habitent généralement la province, ne veulent pas, pour diverses raisons, s'inscrire à l'I.D.H. E.C., et recherchent désespérément une solution de rechange. C'est plus particulièrement à eux que s'adressent les renseignements ci-dessous obtenus au cours d'une conversation avec les responsables de l'entreprise, Daniel Manciet (directeur des études), Noël Burch et Jean-André Fieschi (chargés de cours).

Le cours Littré prépare aux grandes écoles européennes de cinéma : Centro Sperimentale de Rome, London University Film School, Ecole de Lodz (Pologne), Institut National Supérieur des Arts du spectacle (Bruxelles, où André Delvaux, Ghislain Cloquet et Michel Fano sont professeurs, ce qui suffit à en indiquer la tenue).

Toutefois, l'enseignement dispensé, loin d'être académique, s'efforce, non seulement de révéler les motivations propres à chaque élève, afin de les orienter ultérieurement dans la voie qui leur convient le mieux (montage, script, critique, etc.), mais encore de leur donner une double compréhension, théorique et pratique, de cet art dont la nouveauté, comme disait quelqu'un, ne favorise guère l'entendement.

Les disciplines se décomposent comme suit : a) extra-cinématographiques : littérature comparée, psycho-sociologie, histoire de l'Art, physique-chimie, langues vivantes. b) cinématographiques : critique et histoire du cinéma, évolution des formes, technique, photographie.

A ces disciplines classiques, Burch et Fieschi ont insisté pour obtenir, cette année, un enseignement complémentaire parfois négligé, mais dont l'importance leur semble capitale : ainsi Michel Fano assurera un cours d'initiation à la musique contemporaine et à tous les problèmes du son, dont on connait le rôle primordial dans le cinéma d'aujourd'hui. Ainsi Laszlo Szabo, qui s'occupa avec Claude Chabrol du « Diable à quatre », sera responsable d'une initiation aux problèmes de l'acteur, quelle que soit la branche ultérieurement choisie par les élèves. De même, parallèlement aux cours de littérature proprement dits, quelques-uns des écrivains dont les recherches comptent le plus, en France, aujourd'hui, ont accepté d'assurer par roulement des conférences bimensuelles où ils feront part de leurs travaux personnels et répondront aux questions des élèves. (Les premières conférences prévues concerneront Artaud, Bataille, Ponge et le « Nouveau Roman »).

Comme l'an dernier, les élèves participeront à deux ou trois projections par semaine, soit dans les locaux même du cours, soit dans un cinéma loué à cette intention (Le Ranelagh). Les projections concernent et illustrent directement les cours de Fieschi et Burch (on peut rappeler que le long texte de ce dernier publié actuellement par les « Cahiers », et qui sera prochainement réuni en volume, est en fait la somme de ses cours effectués l'an dernier à Littré). A titre d'exemple, voici quelques-uns des 50 films qui ont été projetés et analysés en 66-67 : « La Nuit du chasseur » (Laughton), « Le Journal d'une femme de chambre », « La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz », « El » (Buñuel), « La Terre tremble » (Visconti), « Jules et Jim » (Truffaut), « Voyage en Italie » (Rossellini), « Chronique d'un amour » (Antonioni), « Les Contes de la lune vague » et « Les Amants crucifiés » (Mizoguchi), « Le Journal d'un curé de campagne », « Un Condamné à mort s'est échappé » et « Pickpocket » (Bresson), « Tabou », « Nosberatu » et « Le Dernier des hommes » (Murnau), « Napoléon » (Gance), « Nana » et « La Règle du jeu » (Renoir), « L'Ombre d'un doute », « La Corde » et « Les Oiseaux » (Hitchcock), « Les Carabiniers » (Godard), « L'Ange Bleu » (Von Sternberg), « Lilith » (Rossen), « Quelque chose d'autre » (Chytilova), « L'Evangile selon saint Matthieu » (Pasolini), « Le Silence » (Bergman), « L'Année dernière à Marienbad » (Resnais), « Mabuse le Joueur » (Lang), « Le Trou » (Becker), « Opéra Mouffe » (Varda), « Une simple histoire » (Hanoun), « Walkover » (Skolimowski), etc.

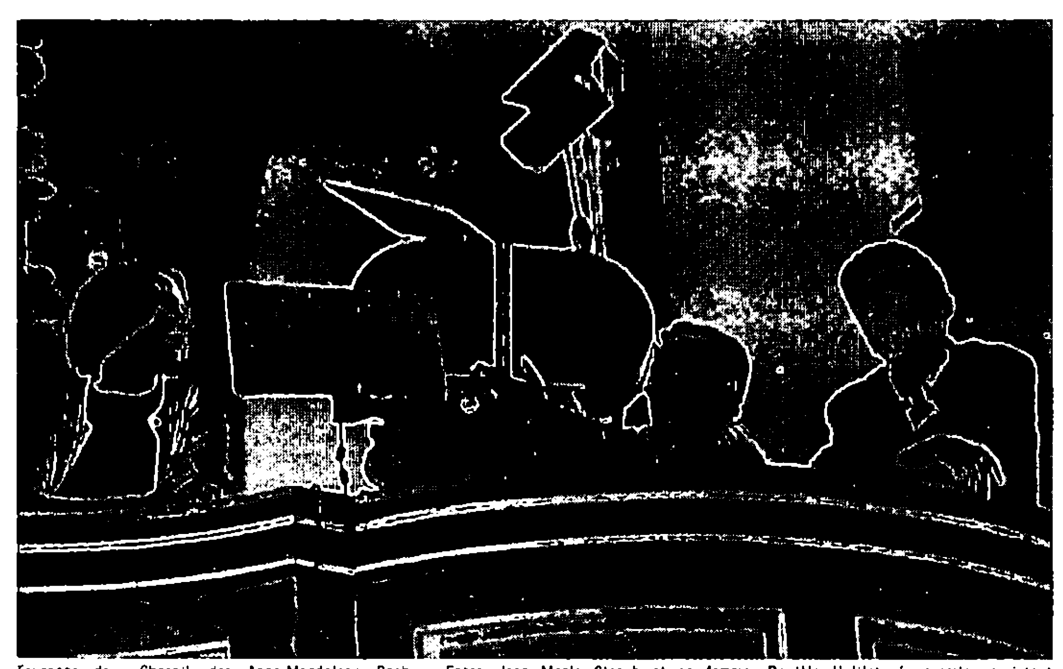
Les projections de 67-68 ne reprendront de cette liste que les titres essentiels aux cours de Burch et Fieschi, et renouvelleront les autres. Par ailleurs, ces derniers, en plus de leurs cours hebdomadaires personnels, assureront chaque semaine un cours en commun.

Comme l'an dernier également, les élèves réaliseront sous le contrôle de leurs professeurs un film de moyen métrage, vers la fin du second trimestre. En 67, les élèves préparèrent séparément un projet de court métrage. Sur l'ensemble de ces projets, six furent retenus et soumis aux votes de la classe. Le sujet une fois adopté unanimement, en raison de son originalité et de ses possibilités d'adaptation à l'écran, son auteur entama le découpage du scénario, repris et complété par un groupe d'élèves en fonction des lieux de tournage. Le scénario fut l'objet de plusieurs cours, assumés par Noël Burch, pendant lesquels s'élaborait le film, dans sa forme définitive. Des équipes de prise de vue, script et mise en scène se formèrent en prévision du tournage, lors des vacances de Pâques, dans une propriété de Normandie où élèves, professeurs et acteurs habitèrent pendant toute la durée du tournage.

Les prises de vue terminées, le montage image et le montage sonore ont été confiés à une dernière équipe. L'acteur principal du film était Laszlo Szabo (« A double tour », « Le Petit soldat », « La Poupée », « Alphaville », « Made in U.S.A. », etc.). Le matériel utilisé fut : une caméra Beaulieu, de la pellicule américaine Dupont Superior 2, du matériel d'éclairage prêté par Môle et Richardson, des objectifs Angenieux (du 10 au 75), ainsi qu'un Zoom Berthiot, un travelling d'Auto-Travelling, un magnétophone Uher. Le titre choisi est celui de l'auteur du projet initial, Bruno Nuytten : « Clos les Pommes ».

Toujours en complément des cours, ont lieu de nombreuses conférences-débats assurées par des metteurs en scène de théâtre et de cinéma, des acteurs, des directeurs de la photographie, des professionnels du spectacle divers et qualifiés.

Ainsi s'élabore un enseignement riche et vivant, nullement scolaire, où s'appréhende une vision stimulante du cinéma, des origines (Méliès, Sennett, Feuillade, Griffith) à ce qui se fait de plus neuf et de plus original aujourd'hui (Skolimowski, Godard, Straub, etc.). — J.-L. C.



Tournage de « Chronik der Anna-Magdalena Bach ». Entre Jean-Marie Straub et sa femme, Danièle Huillet, le premier assistant opérateur, Saverio Diamanti (Août 1967.)



Lutter sur deux fronts

Conversation avec Jean-Luc Godard



Cahiers Certains se demandent à propos de « La Chinoise » si, à force d'engagement, le film ne risque pas de déplaire aux partisans de tous bords et de ne renvoyer en fin de compte qu'au cinéma...
Jean-Luc Godard S'il en était ainsi, c'est que le film serait raté et réactionnaire. Cela rejoint d'ailleurs un peu ce que me disait Philippe Sollers, à ceci près qu'il part, lui, de l'idée que le film ne renvoie justement pas au cinéma. Il s'appuie pour cela sur la conversation entre Anne Wiazemsky et Francis Jeanson. Ce qui lui paraît réactionnaire dans cette scène, c'est qu'à l'intérieur du même dialogue un discours réel (celui de Jeanson — nécessairement réel pour Sollers puisque le personnage s'appelle bien Jeanson) soit confronté à un discours fictif pseudo-révolutionnaire et que l'on **semble,** disait-il, donner raison au premier.
Cahiers Avez-vous le sentiment que le film privilégie effectivement l'un des deux discours ?
Godard A mon avis, celui d'Anne Wiazemsky, mais les spectateurs adhèrent à celui de leur choix.
Cahiers Pourquoi avez-vous fait appel à Francis Jeanson ?
Godard Parce que je le connaissais. Anne Wiazemsky le connaissait aussi : elle avait étudié la philo avec lui, ils pouvaient donc se parler. Et puis Jeanson est quelqu'un qui aime vraiment parler aux autres. Il parlerait même à un mur... Il a cette forme de générosité dont parlait Pasolini dans l'émission de Fieschi, quand il disait qu'il était gêné de tutoyer un chien. Il me fallait aussi Jeanson de préférence à un autre, d'un simple point de vue technique : Anne devait avoir en face d'elle quelqu'un qui la comprenne, qui puisse organiser son propre discours par rapport à elle. D'autant plus que le texte — si on peut l'appeler ainsi —



Juliet Berto et Jean-Pierre Léaud dans « La Chinoise »

n'était pas d'elle : c'est moi qui le lui soufflais. J'essayais de choisir des formules qui n'aient pourtant pas trop l'air de slogans, et qu'il fallait lier le mieux possible. Et pour cela, il fallait l'habileté de Jeanson qui, répondant à des propos complètement décousus, trouvait toujours une réponse cohérente et donnait à la scène l'allure d'une conversation suivie. Je tenais aussi à la référence à l'Algérie qui contribue à bien le situer, lui, Jeanson. C'est justement ce qui indigne Sollers. D'autres prennent simplement Jeanson pour un con, ce qui est une erreur aussi du fait que Jeanson a accepté simplement de jouer, là où beaucoup d'autres refusent : par exemple Sollers pour mon prochain film, Barthes pour « Alphaville », et ce, parce qu'ils ont eu peur d'être ridiculisés, alors que le problème ne se pose absolument pas en ces termes. Francis a cela de bien qu'il sait qu'une image n'est qu'une image. Tout ce que je voulais, c'est que les gens écoutent. Qu'ils commencent par écouter. J'ai craint qu'on ne se dise, comme pour Brice Parain dans « Vivre sa vie » : « Ah ! Ce vieux con bavard, etc. », et qu'on ne se moque de lui, ou même qu'on m'accuse d'avoir voulu me moquer de lui. Or, du seul fait de la référence algérienne, on ne pouvait pas le faire. Quand j'interviewe quelqu'un, ma position — indépendamment des raisons d'amitié qui m'ont fait m'adresser à celui-ci plutôt qu'à celui-là —, est avant tout technique.

Au départ — Jeanson ayant donné à Anne des leçons de philo —, je pensais en filmer une, je veux dire : la naissance d'une idée philosophique, à propos de Husserl ou Spinoza, mais finalement, c'est devenu ce qu'on voit : le principe de la scène étant qu'Anne lui révélerait certains projets qu'il l'engagerait à ne pas accomplir, mais qu'elle exécutera quand même. Savoir si cela relève ou non de la seule fiction, c'est autre chose, et difficile à dire. Quand on voit une photo de soi, est-ce qu'on est fictif ou non ?

Pour avoir un débat intéressant là-dessus, je crois qu'il faudrait Cervoni d'une part, et quelqu'un des « Cahiers Marxistes Léninistes » de l'autre. Ou Régis Bergeron et René Andrieu. Ils se foutraient sur la gueule, mais, après, on déboucherait peut-être sur quelque chose, à condition bien sûr qu'ils acceptent également de **partir** du cinéma avant d'y **arriver**.

Cahiers La réaction des marxistes-léninistes n'a pas été celle que vous escomptiez ?

Godard Non. A l'Ambassade de Chine, ils ont été consternés. Le grand reproche qu'ils m'ont adressé est que Léaud n'est pas blessé lorsqu'il retire ses bandages. Là, il est évident qu'ils n'ont pas compris. Ce qui n'exclut d'ailleurs pas qu'ils aient raison mais alors au premier degré et pas au second ou l'inverse. Ils craignent également que les Soviétiques ne se servent du personnage d'Henri (personnage qui est devenu aux yeux de beaucoup infiniment plus convaincant que je ne le croyais au moment du tournage) pour se justifier. Ils n'ont pas entièrement tort puisque André Gorz (dont Henri lit dans le premier plan des extraits de son « Socialisme difficile ») m'a dit : « Pour la première fois, j'ai aimé un de vos films parce qu'il est clair, parce qu'il est continu et pas discontinu, parce que le concret y triomphe de l'abstrait, etc. » En fin de compte, sans doute n'ai-je pas assez souligné que mes personnages ne faisaient pas partie d'un véritable groupement marxiste-léniniste. Au lieu de se prétendre marxistes-léninistes, ils auraient dû se prétendre gardes rouges. Nous aurions évité quelques équivoques. Ainsi les étudiants marxistes-léninistes, ceux qui justement frappent par leur sérieux, ceux qui publient les « Cahiers », n'auraient peut-être pas été irrités par le film comme ils l'ont été. Car ils n'auraient pas dû l'être. C'est là une réaction épidermique analogue finalement à celle des gens du « Figaro » qui disent par exemple : « Voyez comme tout cela est ridicule : ils veulent faire la révolution et ils discutent dans un bel appartement bourgeois, etc. » Alors que ce genre de choses est clairement dit dans le film.

PARLER LA MEME LANGUE

Cahiers Voyez-vous la raison profonde de ce genre de malentendu ?

Godard Sans doute ne sait-on pas encore **écouter** et **voir** un film. Et là est notre premier travail aujourd'hui. Par exemple, les personnes formées politiquement le sont rarement cinématographiquement et vice versa. C'est généralement l'un ou l'autre. Pour ma part, c'est au cinéma que je dois ma formation politique, ce qui ne s'est, je crois, encore guère produit jusqu'à présent. Même si l'on songe à quelqu'un comme Louis Daquin, on se rend compte qu'il n'a fait qu'apporter au cinéma une éducation préexistante et mauvaise. Aussi n'a-t-il fait que des films moyens au lieu des bons films qu'il aurait dû faire. Alors, que puis-je dire de mon film de ce point de vue ? Il est pour moi très net que les deux filles sont considérées avec sympathie et tendresse, qu'elles sont le support d'une certaine ligne politique et que c'est à partir d'elles qu'il convient de tirer éventuellement la conclusion du film, conclusion qui est d'ailleurs de Chou En-Laï : ils n'ont pas fait de bond en avant ; simplement, la Révolution Culturelle est le premier pas d'une longue marche qui sera dix mille fois plus longue que l'autre. Reprenant cette conclusion à son compte, le personnage d'Anne Wiazemsky, armé comme il l'est, devrait donc évoluer plutôt bien, de même que celui de Juliet Berto. Léaud, lui, évolue très bien puisqu'il trouve la forme convenable du théâtre. Henri fait un certain choix. Il revient au statu quo du P.C.F., il fait du surplace (caractérisé par le plan fixe sans montage) à l'intérieur de lui-même, donc, selon moi, coupé des vrais problèmes, à condition, encore une fois, que l'on parte pour juger un film d'abord d'une analyse scientifiquement ou poétiquement cinématographique, et non de l'anecdote romanesque ou politique. Seul Kirilov échoue vraiment. Tout cela est clair.

De toute façon, c'est le Tiers-Monde qui donne une leçon aux autres. Le seul personnage équilibré du film me paraît être le jeune Noir. Aussi lui ai-je fait tenir le discours qu'il tient, discours continu quoique composé de fragments (extraits de la préface d'Althusser à « Pour Marx », extraits de Mao, extraits de « Garde rouge »). Il y avait certes là quelque chose de gênant, qu'a bien relevé Pierre Daix, puisque les questions posées ne s'appliquent pas directement à la situation mais à des problèmes plus généraux. Or, ce jeune militant a accepté d'être filmé, de porter son vrai nom et de faire ce discours d'un genre assez particulier.

Mais nous discutons là entre gens du même monde, disons de la même cellule. Or, le seul point de vue intéressant en l'occurence serait un point de vue extérieur, celui, par exemple, de cinéastes cubains. Il y a vraiment un fossé entre le cinéma et la politique : ceux qui savent ce qu'est la politique ne savent pas ce qu'est le cinéma et réciproquement. Ainsi, j'ai déjà dit souvent que le seul film qu'il aurait fallu faire en France cette année — et là-dessus, Sollers et moi étions bien d'accord — aurait été un film sur les grèves de la Rhodiaceta. Elles constituent un cas typique, plus instructif que celles de Saint-Nazaire, par exemple, parce que **modernes** par rapport à un type de grèves plus classique (sans tenir compte de leur dureté respective), à cause de l'interférence des revendications culturelles et financières. Seulement voilà, les gens qui connaissent le cinéma ne savent pas parler le langage des grèves et ceux qui connaissent les grèves savent mieux parler le Oury que le Resnais ou le Barnett. Les militants syndicaux ont compris que les gens ne sont pas égaux parce qu'ils ne gagnent pas la même chose ; il faut également comprendre que nous ne sommes pas égaux parce que, de plus, nous ne parlons pas la même langue.

Cahiers Vous nous disiez, il y a deux ou trois ans, combien il vous semblait difficile de faire des films politiques parce que ceux-ci nécessiteraient autant de points de vue qu'il y aurait de personnages, plus celui de Sirius qui les engloberait tous. Qu'en pensez-vous aujourd'hui ?

Godard Je ne suis plus du tout de cet avis. J'ai changé. Je pense que l'on

peut privilégier un point de vue qui est juste aux dépens d'autres qui sont faux. C'est ce que la gauche « élégante » appelle les « lapalissades » du petit livre rouge qui n'ont, en fait, rien des vérités de La Palice. Ou vous appliquez une politique juste ou vous appliquez une politique fausse. Lorsque je parlais ainsi, c'était en pensant que l'on devait être objectif (c'est-à-dire accorder, dans la presse par exemple, autant de place à tout le monde) ou, comme on dit : « démocrate ». Or, dans mon sketch du « Vangelo 70 », il est dit qu'il y a d'une part la démocratie, d'autre part la révolution.

Cahiers Et comment jugeriez-vous aujourd'hui votre premier film abordant la politique, « Le Petit Soldat » ?

Godard Il était plausible. Je veux dire que c'est le seul film que pouvait faire dans ce cadre-là quelqu'un issu de la bourgeoisie et qui arrivait dans le cinéma. La preuve, c'est que Cavalier, quand il a voulu faire un film sur la guerre d'Algérie, a pris le même thème. Il n'y en avait pas trente-six. C'est un peu le thème des romans d'avant-guerre, « Aurélien » ou « Rêveuse Bourgeoisie », parce que le cinéma était en retard sur les événements. Ce qui est dommage, c'est qu'il n'y ait pas eu de films des autres : celui du réseau Jeanson, ou le film du P.C.F... Ils auraient été durs à faire, bien sûr... Encore une fois, si moi je ne savais pas de quoi il fallait parler, les gens qui le savaient ne savaient pas comment le faire. Mon film, lui, était plutôt juste sur le cinéma et plutôt faux sur le reste, c'était donc un film moyen.

Cahiers Pourquoi avez-vous réduit au minimum tout ce qui concerne l'histoire d'amour entre Léaud et Anne Wiazemsky ?

Godard Je me suis contenté de quelques indications, ça suffisait. On comprend qu'ils ont les problèmes de tout le monde, mais de cela j'avais déjà parlé dans d'autres films. Or, il n'y avait pas là de quoi faire un drame, donc pas de quoi faire un film.

Cahiers Revenons à la phrase qui conclut « La Chinoise ». Le fait qu'elle soit dite au passé simple et sur un ton « éthéré » ne risque-t-il pas de renvoyer ce qui précède dans l'ordre de la chimère ?

Godard C'est un passé simple, pas un passé compliqué. Le ton n'a rien d'éthéré : c'est la voix des héroïnes de Bresson... Quant à la chimère, c'est précisément le fait d'en prendre conscience qui va sans doute permettre à Véronique de la transformer en autre chose qu'une chimère. Par ailleurs, elle parle doucement et tranquillement, comme les Chinois. Ça m'a frappé, à l'Ambassade de Chine, de voir à quel point ils parlaient doucement... Le ton de Véronique est celui du bilan, elle se rend compte qu'elle n'a pas fait un grand bond en avant — quoiqu'elle en ait faits des tas, allant même jusqu'à tuer celui qui n'a jamais écrit « Le Don paisible » — mais un pas beaucoup plus timide.

Cahiers Un film sur la Rhodiaceta permettrait justement de décrire une prise de conscience très différente de celle que décrit « La Chinoise »...

Godard Oui, mais si actuellement un homme de cinéma faisait un tel film, ce ne serait pas du tout le film qui devrait être fait. Et s'il était fait par les ouvriers (qui techniquement pourraient très bien le faire si on leur donnait une caméra et quelqu'un pour les aider un peu), il ne serait pas du tout, culturellement, une représentation d'eux-mêmes aussi juste que celle qu'ils donnent lorsqu'ils font une grève. Voilà le fossé.

Cahiers Le cinéaste doit essayer de devenir le relais...

Godard Oui. Il faut apprendre à passer le relais. Apprendre à passer le témoin d'une autre manière, à d'autres personnes...

LE CINEMA EN QUESTION

Cahiers Dans « La Chinoise », le cinéma prend de multiples aspects qui peuvent même se contredire...

Godard C'est que j'avais autrefois beaucoup d'idées sur le cinéma et que je n'en ai plus du tout aujourd'hui. Dès mon second film, j'ai cessé de savoir ce qu'était le cinéma. Plus on fait de films, plus on s'aperçoit qu'on travaille selon des idées reçues, ou contre- ces idées — ce qui revient presque au même. C'est pourquoi je trouve criminel que ce ne soit pas quelqu'un comme Moullet qui soit chargé de faire « Les Aventuriers » ou « Deux billets pour Mexico », comme il est criminel que Rivette, en ce moment, après bien d'autres (exploités eux aussi par la gestapo de structures économico-esthétiques instaurées par la Sainte-Alliance Production-Distribution-Exploitation), réduise un discours de cinq heures à la sacro-sainte longueur d'une heure et demie.

Cahiers Pensez-vous avoir inventé quelque chose dans le cinéma ?

Godard Pour ma part, je n'ai fait qu'une découverte dans le cinéma, c'est comment faire pour passer souplement d'un plan à un autre, à partir de deux mouvements différents, ou même, ce qui est plus difficile, d'un plan en mouvement à un plan immobile. C'est quelque chose que presque personne ne fait, parce qu'on n'y pense jamais; il faut tout simplement reprendre le mouvement au stade où on l'a laissé dans l'image d'avant. Ainsi, on peut enchaîner n'importe quel plan à n'importe quel autre, celui d'une voiture à celui d'une bicyclette, d'un crocodile à une pomme par exemple. C'est quelque chose qui se fait couramment mais un peu n'importe comment. Si on monte formellement — et non pas à partir de changements d'idées, comme le faisait Rossellini au début d' « India », ce qui est un tout autre problème —, quand on monte donc à partir de ce qu'il y a seulement dans l'image, du signifiant et non du signifié, il faut partir du moment où la personne ou la chose en mouvement est cachée par une autre, ou bien en croise une autre, et changer de plan à ce moment-là. Sinon, on a un petit heurt. Si le heurt est voulu, très bien, sinon, il n'y a pas moyen de faire autrement. Mes monteuses le font toutes seules maintenant... J'ai trouvé ça avec « A Bout de souffle » et depuis je l'ai appliqué systématiquement.

Cahiers Vous n'avez plus d'idées sur le cinéma et cependant il est toujours thématiquement présent dans « La Chinoise »...

Godard Il est en effet question de lui parce qu'il se met en question. Je vois mal la possibilité de moins le faire intervenir — quoique l'on tende paradoxalement ainsi vers le narcissisme : la caméra qui se filmerait dans une glace serait en ce sens le film extrême.

Cahiers Un peu ce que vous avez fait dans « Loin du Viet-nam » ?

Godard Pas tout à fait, car là c'était parce que l'on ne **pouvait pas** faire autre chose. Il fallait aller jusque-là. Puisque nous sommes tous des Narcisse, en tous cas à propos du Viet-nam, autant l'avouer.

Cahiers Pensez-vous, comme vos personnages, que les communistes soviétiques aient « trahi » ?

Godard J'ai fait un film que j'ai appelé « La Chinoise » et dans lequel j'ai adopté, contre les thèses du P.C. français, celles des écrits de Mao-Tsé-toung ou des « Cahiers Marxistes Léninistes ». Encore une fois, le mouvement que j'ai suivi est cinématographique, ce qui explique que les C.M.L. puissent taxer le film de « gauchiste » et même « l'Humanité Nouvelle » de « provocation fasciste ». Mais je pense que s'il y a du vrai dans ces opinions, le problème n'est pas si simple, car en ce qui concerne le cinéma il est mal posé.

Cahiers Comment expliquez-vous la force qu'a prise aux yeux de beaucoup la déclaration d'Henri, le révisionniste ?

Godard Je ne l'avais pas prévue, mais maintenant, je me l'explique très bien. A un certain moment, il est seul contre quatre, c'est tout. Si vous filmez Guy Mollet face à quatre personnes qui le contrent, c'est cet imbécile et salopard de Guy Mollet qui aura l'air d'une pauvre brebis.

Cahiers Henri est tout de même le seul personnage du film qui s'explique complètement.

Godard Non, c'est le seul personnage dont les gens pensent qu'il s'est expliqué complètement. Les autres en ont moins besoin dans la mesure où pour eux les choses sont plus claires. Il faut également tenir compte du fait que les gens ont tendance à favoriser celui qu'ils préfèrent, eux, que de toutes façons ils n'écoutent pas bien et qu'ils ne font en outre jamais l'addition de ce **qui a été dit.**



« A Hollywood, Lewis est aujourd'hui le seul à faire des films courageux et je crois qu'il s'en rend parfaitement compte ».
« The Family Jewels » de Jerry Lewis.

Cahiers Renoir déjà mettait en doute l'influence immédiate du cinéma : la guerre, remarquait-il, avait éclaté juste après qu'il avait fait « la Grande Illusion », un film pour la paix...

Godard Ah ça oui ! Le cinéma n'a pas la moindre influence. On a cru un jour que l'arrivée du train en gare ferait peur. Ça a fait peur une fois, mais pas deux. C'est pourquoi je n'ai jamais pu comprendre, même **ontologiquement,** la censure. Elle part du principe que le son et l'image ont des répercussions sur la conduite des gens.

Cahiers C'est que l'influence de l'image n'est guère repérable...

Godard Sans doute, mais alors ni plus ni moins que le reste, c'est-à-dire que tout. Car tout a de l'influence d'une manière ou d'une autre. Si l'on excepte cette partie du cinéma qui s'appelle télévision, disons que le cinéma a l'influence des recherches de laboratoires, du théâtre ou de la musique de chambre.

Cahiers Ce qui diminue la confiance que vous avez en lui ?

Godard Pas du tout. Au contraire. Mais il faut se rendre compte que les millions de spectateurs qui ont vu « Autant en emporte le vent » n'ont pas été influencés par lui, pas plus que ceux, moins nombreux, qui ont vu le « Potemkine ». On a mis la délinquance juvénile sur le compte du cinéma, mais plus la fréquentation des cinémas baissait aux Etats-Unis, plus la délinquance juvénile augmentait. Les sociologues n'ont jamais étudié vraiment la question.

Cahiers Pourquoi le cinéma chinois est-il si mauvais ?

Godard Mis à part les films-ballets, parce qu'ils ne savent pas ce qu'il faut faire. Ils se sont vite aperçus que les films qu'ils faisaient étaient des films soviétiques et que les films soviétiques qu'ils faisaient ainsi par personnes interposées étaient des films américains. L'idéologie de Doris Day (schémas des dialogues, décor, clairs de lune, etc.) régnait dans le cinéma révolutionnaire chinois il y a encore quatre ans. Alors, ils se sont arrêtés.

Cahiers Il y a dans « La Chinoise » vos deux premiers plans vraiment provinciaux : les deux plans de campagne sur lesquels viennent quelques réflexions sur les problèmes paysans...

Godard Oui. On a écrit, à « l'Humanité », que c'étaient des cartes postales. Je ne sais pas. Tout ce que je sais, c'est que dès que l'on a aperçu un pré, des poules et une vache, on s'est arrêté et on a filmé. Puis on est revenu. Je ne vois pas où est la faute. Il fallait ces plans puisque Yvonne venait de la campagne et que justement un des personnages parlait un peu des problèmes ruraux.

Cahiers Le personnage de Juliet Berto est nouveau pour vous...

Godard Je ne voulais pas montrer que des Parisiens. Je voulais quelqu'un qui soit monté de la province pour illustrer un autre vice de notre société : la centralisation. Et quelqu'un, aussi, qui par rapport aux autres ne possède rien, se trouve démuni. Qui est sincère, qui sent qu'avec leur petit groupe quelque chose est possible. Par eux, elle accède à la culture qui lui a été refusée. Elle pensait d'abord que c'était quelque chose qui tombait du ciel. Ensuite, elle se met à lire les journaux, puis elle en vend : c'est un premier cheminement.

Cahiers Dans le travelling sur le balcon, pendant les exposés théoriques, la division de l'espace par les trois fenêtres divise aussi la classe en trois groupes : le « professeur », les élèves, et Yvonne, la bonne, qui cire les chaussures ou lave la vaisselle...

Godard Il fallait aussi montrer que même pour ceux qui veulent vivre sans classes sociales, elles demeurent. C'est d'ailleurs à ce moment que l'on entend la question : « Est-ce que la lutte des classes existera toujours ? »

Cahiers En fait, les deux premières catégories — maître et auditeurs — peuvent interférer. Mais la troisième est vraiment maintenue à l'écart.

Godard C'est physiquement, et pas mentalement, qu'il lui est « interdit » de participer aux discussions. Ou tactiquement : car, à la fin du film, cet accès ne lui est plus interdit : elle vote, par exemple. Et sans doute se trouve-t-elle avoir fait, en fin de compte, plus de chemin vers les autres qu'ils n'en ont fait eux-mêmes vers ses propres réalités — qu'il fallait sans doute explorer, mais dont ils ont remis l'exploration et l'étude à plus tard. De tous les personnages du film, c'est cette paysanne qui parcourt le plus long chemin. Ensuite Léaud, et Anne, puis Henri.

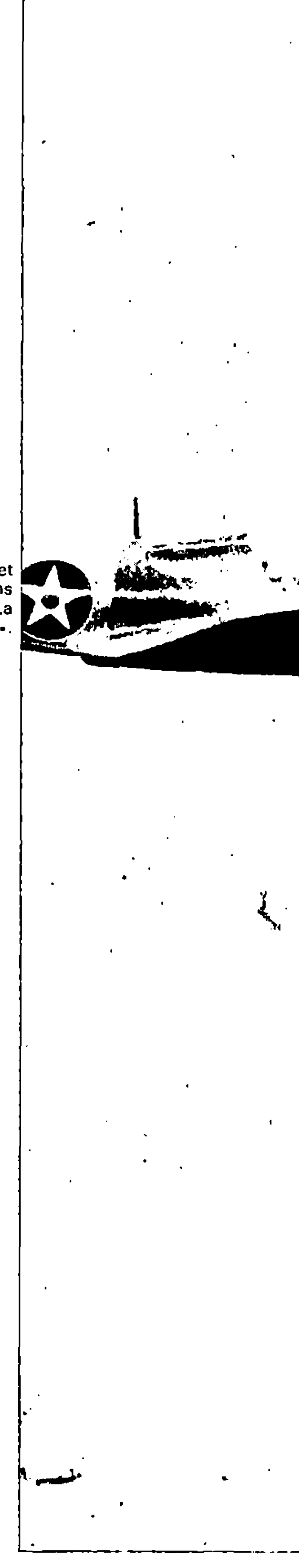
LOGIQUE SANS PEINE

Cahiers Le film est fait d'une suite de courtes séquences qui semblent totalement indépendantes les unes des autres.

Godard C'est exclusivement un film de montage. J'ai tourné des séquences autonomes, sans ordre, et je les ai organisées ensuite.

Cahiers C'est-à-dire que l'ordre des séquences dans le film aurait pu être autre ?

Godard Non. Car je pense qu'il y avait un ordre, une cohérence à trouver. Et que c'était justement celui-là et pas un autre. Mais le montage a été très difficile. Nous avons tourné... dans l'ordre du tournage ! Alors que d'habitude je tourne dans l'ordre des séquences, en continuité, c'est-à-dire avec une certaine idée préalable de la chronologie et de la logique du film — même s'il m'arrive d'intervertir des séquences entières. Là, pour la première fois, l'ordre du tournage ne présupposait rien. Parfois, bien sûr, je savais au moment de les tourner que deux plans iraient forcément ensemble : deux plans d'une même discussion, par exemple, et en-



Juliet Berto dans « La Chinoise ».





Le porte à porte théâtral : Jean-Pierre Léaud dans « La Chinoise ».

core, pas toujours... La plupart étaient indépendants. Ils ont été reliés ensuite — ce qui fait qu'ils ne sont plus indépendants, mais solidaires, sinon cohérents.

Cahiers Quel était le point de vue qui vous guidait ? Une cohérence purement logique, émotionnelle, ou simplement plastique ?

Godard Logique, toujours. Mais la logique peut s'exprimer de mille façons. Prenons un exemple : l'un des textes exposé est un discours de Boukharine. Après la lecture, l'un des cartons dit : « ce discours a été prononcé par Boukharine, etc. ». On voit alors la photo de celui qui a accusé Boukharine. On pouvait bien sûr montrer le portrait de Boukharine, mais ce n'était pas nécessaire puisqu'on venait de le voir sous la forme de celui qui le représentait en disant son discours. Il fallait donc montrer l'adversaire : Vichynski, en l'occurrence Staline. Donc : photo de Staline. Et comme c'est un jeune homme qui parlait au nom de Boukharine, on montre une photo de Staline jeune. Cela nous mène à l'époque où Staline jeune en voulait déjà à Lénine. Or, Lénine, à cette époque, était déjà marié. Et un des plus grands ennemis de Staline qui intriguait déjà contre Lénine était la femme de celui-ci. Donc, après le plan de Staline jeune, on met un plan de Oulianova. C'est logique. Et que doit-il y avoir ensuite ? Eh ! bien, ensuite, il y a ce qui a renversé Staline : le révisionnisme. On voit alors Juliet lire une annonce de « France-Soir » où la Russie soviétique fait de la publicité pour les monuments tsaristes. Juste après, donc, que l'on a vu, jeunes, tous ceux qui avaient fusillé le Tsar. C'est une sorte de théorème qui se présente sous une forme de puzzle : il faut chercher quelle pièce s'ajuste exactement à quelle autre. Il faut induire, tâtonner et déduire. Mais, en fin de compte, il n'y a qu'une possibilité d'ajustement, même si de la découvrir demande d'essayer plusieurs combinaisons.

Cahiers C'est faire au montage le travail que la plupart des cinéastes font au stade du découpage...

Godard En quelque sorte, oui. Mais c'est un travail qui n'a aucun intérêt sur le papier : car, si c'est pour travailler sur du papier, pourquoi faire des films? Là-dessus, je pense un peu comme Franju : une fois que j'ai rêvé le film, j'estime qu'il est fait : je peux le raconter vaguement, alors, pourquoi le faire ? Sans doute par correction vis-à-vis du public. Comme dit encore Franju : « Pour qu'il ait quelque chose à se mettre sous la dent ». Et il précise : « Quand j'ai écrit mes huit cents pages, je ne vois vraiment pas ce qu'il y a de plus à faire. On veut que je tourne ça ? Bon, je le tourne, mais alors on a le cafard, on se saoûle la gueule ». Pour éviter ça, un seul moyen : ne pas faire de découpage.

Cahiers Vous tournez donc un peu à l'aveuglette, mais avec une liberté absolue ?

Godard La question ne se pose pas en ces termes. C'est en tournant que l'on découvre les choses qu'il faut tourner. De même qu'en peinture il faut bien mettre une couleur après l'autre. Puisque le cinéma se tourne avec une caméra, on peut aussi bien supprimer le papier. A moins qu'on n'aille plus loin encore et que l'on fasse comme Mc Laren — l'un des plus grands du cinéma — écrire directement ses films sur pellicule.

Cahiers En tournant, vous constituez en quelque sorte une collection d'objets qu'il vous restera à classer...

Godard Non, car il s'agit pas de n'importe quels objets : c'est une collection qui a un certain but, une direction précise. Il ne s'agit pas non plus de n'importe quel film, mais d'un film particulier. On ne prend des objets qu'en fonction du besoin qu'on en a. Mon prochain film, c'est un peu le contraire : il est structurellement entièrement organisé. Dans « La Chinoise », je n'avais que des détails à assembler, beaucoup de détails. Pour « Week-end », au contraire, j'ai la structure, mais pas les détails. Les grandes idées, mais pas les petites. Evidemment, c'est angoissant : angoisse de ne pas trouver la chose juste à faire, de ne pas tenir ma promesse, puisque, en échange de la somme que l'on m'a allouée, je me suis engagé à donner un film. Mais même cela repose sur une idée fausse, car ce n'est pas en termes de dettes ou de devoir — dans le mauvais sens — que devrait se poser le problème du travail. En termes d'activité normale, plutôt : de vacances, de vie, de respiration juste. Il faut que le temps soit juste.

SCIENCE ET POESIE

Cahiers Pourquoi avez-vous « collé », dans « La Chinoise », une photo de Michel Deguy ?

Godard Parce que j'ai lu quelques poèmes de lui que j'aime beaucoup. Sa photo est là comme représentative de l'inventeur. Il avait une belle tête, qui inspirait confiance.

Cahiers Partagez-vous l'opinion d'un de vos personnages selon qui Michel Foucault confondrait les mots et les choses ?

Godard Ah là là, le révérend père Foucault ! J'ai d'abord lu le début de son dernier livre : l'analyse des « Ménines » de Velasquez, puis je l'ai butiné çà et là — vous savez, je ne sais pas lire. Ensuite, en repérant mes extérieurs et intérieurs à la faculté de Nanterre, j'ai parlé aux étudiants et professeurs et découvert les ravages qu'avait fait le livre dans le corps des enseignants et des enseignés. Je l'ai alors repris dans cette optique et il m'a semblé bien contestable. La vogue des « sciences humaines » entretenue par la grande presse me paraît suspecte. Il paraît que Gorse un moment voulait le placer à la direction de l'O.R.T.F. J'avoue que je préférerais encore Joanovici.

Cahiers Que pensez-vous, à ce propos, de l'apport de la linguistique dans l'étude du cinéma ?

Godard J'en discutais justement tout à l'heure à Venise avec Pasolini. J'avais besoin de parler avec lui parce que, comme je vous l'ai dit, je ne sais pas lire, ou en tout cas, pas ce que des gens comme lui écrivent sur le cinéma : je trouve ça tout à fait inutile. Que ça l'intéresse, lui, Pasolini, de parler de « cinéma de prose » ou de « cinéma de poésie » : d'accord, mais quand il s'agit de quelqu'un d'autre... Si j'ai lu son texte sur le cinéma et la mort paru dans les « Cahiers », c'est parce que c'est un texte de poète et qu'il y parle de la mort. C'est donc beau. C'est beau comme est beau le texte de Foucault sur Velasquez. Mais je vois mal sa **nécessité**. D'autres choses seraient également vraies. Si je n'aime pas tellement Foucault c'est parce qu'il nous dit : « A telle époque, les gens pensaient ceci ou cela, et puis à partir de telle date, on a pensé que... ». Moi, je veux bien, mais est-ce qu'on peut en être aussi sûr ? C'est justement pour ça que nous tentons de faire des films : pour que les Foucault futurs ne puissent affirmer de telles choses avec autant de présomption. Sartre n'échappe pas non plus à ce reproche.

Cahiers Que vous a répondu Pasolini ?

Godard Que j'étais un con. Et Bertolucci était du même avis, à savoir que j'étais trop moraliste. Mais finalement, je ne suis pas convaincu... C'est tomber dans la filmologie telle qu'elle s'enseignait un moment à la Sorbonne et risquer de tomber plus bas encore. Car enfin, cette histoire de « cinéma de prose » et de « poésie », Sam Spiegel est tout à fait d'accord avec. Simplement il dit : « Moi, je fais du cinéma de prose, parce que le cinéma de poésie, le grand public, ça le fait chier ». C'est toujours la même chose, les idées séduisantes empruntées et dénaturées par d'autres. Hitler revisitant Nietzsche. Peut-être mon avis sur la linguistique est-il leclercien, ou pire : poujadiste, mais je suis d'accord avec Moullet qui employait à Pesaro le langage du bon sens...

Cahiers Mais un homme comme Levi-Strauss est justement quelqu'un qui se refuse à employer à tort et à travers la terminologie linguistique, qui l'utilise avec la plus extrême prudence...

Godard Tout à fait d'accord, seulement, quand je le vois prendre Wyler comme exemple pour parler du cinéma — ce qui est son droit — je le regrette car je me dis que si, en ethnologie, il préfère la tribu Wyler, moi je préfère la tribu Murnau. Prenons un autre exemple : Jean-Louis Baudry vient d'écrire dans « Les Lettres françaises », et, en lisant son article, je me suis dit : « Tiens, il est rudement bien cet article, voilà un type qui devrait écrire un jour sur « Persona », il en parlerait très

bien ». Or l'article était justement déjà, en principe, sur « Persona ». Metz aussi est un cas bizarre. C'est celui qui est le plus sympathique parce qu'il va vraiment voir les films et qu'il les aime. Mais en même temps, je comprends mal ce qu'il veut. Il part effectivement du cinéma, mais pour s'engager très vite dans une autre direction. Ensuite, il revient de temps en temps piocher dans le cinéma mais s'en écarte à nouveau sans s'en douter. S'il s'agissait d'une recherche où le cinéma ne serait qu'un outil, je n'y verrais pas d'objection, mais s'il est l'objet de la recherche, je ne comprends plus. Il me semble qu'il y a là non pas contradiction, mais antagonisme.

Cahiers Metz ne s'occupe justement pas de la même chose que nous.

Godard Bien sûr, mais il y a tout de même une base commune sur laquelle il faudrait toujours s'appuyer. Il me semble qu'elle est souvent abandonnée. Je comprends généralement les intuitions d'où part Pasolini mais pas la nécessité du discours logique qu'il développe ensuite. Qu'il trouve prosaïque un plan d'Olmi et poétique un plan de Bertolucci, je veux bien, mais objectivement il pourrait dire exactement le contraire. C'est un peu la démarche de Cournot qui refuse une partie du cinéma parce que, pour lui, ce n'est pas du « cinéma ». Il est ainsi amené à repousser Ford qu'il ne parvient pas à différencier de Delannoy ! On ne peut pas dire que ça éclaire quoi que ce soit.

Tout cela me fait penser au livre de Barthes sur la mode. Il est illisible pour une simple raison : c'est qu'il **lit** un phénomène qui doit être vu et senti parce que **porté**, donc **vécu**. Les reproches de Sartre sont ici très fondés. Je pense que Barthes ne s'intéresse pas vraiment à la mode, qui ne lui plaît pas en tant que telle, mais en tant que langage déjà mort, donc possible à décoder. A Pesaro, c'était pareil. Il réprimandait Moullet comme un père ses enfants. Or, les enfants du langage cinématographique, c'est nous. Et nous n'avons que faire du national-socialisme de la linguistique. Notez que nous en revenons toujours à la même difficulté : celle de parler de la « même chose ». En science, en littérature, les gens de « Tel Quel » me paraissent capables de découvrir des choses fondamentales, mais dès qu'il s'agit de cinéma, quelque chose leur échappe. La manière dont ceux qui connaissent le cinéma en parlent entre eux est absolument différente, qu'il s'agisse de vous, aux « Cahiers », de Rivette et de moi quand nous parlons des derniers films sortis, des gens de « Positif » quand ils parlent de Jerry Lewis, de Cournot quand il parle de Lelouch et dit que ce n'est ni l'émotion, ni la pensée. Je repense à ma discussion avec Sollers. Il me reprochait de parler par exemples, de dire toujours « de même que »..., « c'est comme... ». Mais en fait je ne parle pas par exemples, je parle par plans. Comme un cinéaste. Je ne pouvais donc pas me faire comprendre de lui. Il m'aurait fallu faire un film dont ensuite nous aurions discuté, peut-être est-ce que ce qui est signifié pour lui sur un écran est signifiant pour moi. Il y a là quelque chose qui n'a pas été élucidé mais qui, après tout, est probablement assez simple. En peinture, c'est un peu la même chose, si Elie Faure nous émeut c'est qu'il parle de peinture en termes de roman. Il faudrait vraiment traduire une bonne fois pour toutes les vingt volumes d'Eisenstein que personne ne connaît parce qu'il a parlé de tout ça, d'une autre manière... Et il est parti de la technique, lui aussi, des problèmes simples, pour aller de là aux plus complexes. Il est allé du travelling jusqu'au Nô pour revenir expliquer les escaliers d'Odessa. C'est de la technique que peut se dégager une idéologie. Exactement comme c'est de la guérilla que Régis Debray dégage la Révolution en Amérique Latine. Seulement le cinéma est tellement pourri idéologiquement qu'il est beaucoup plus difficile d'y faire la révolution que dans tout autre domaine. Le cinéma est une des choses qui existent de façon purement pratique. Et, encore une fois, il s'est trouvé que la force économique a sécrété une certaine idéologie qui a éliminé peu à peu toutes les autres. En ce moment, on assiste à une renaissance de toutes ces autres — parmi lesquelles les meilleures.

De ce point de vue, certains des textes de Noël Burch sont intéressants : ce qu'il dit sur les raccords, c'est purement pratique, et on sent que c'est le fait de quelqu'un qui a pratiqué et pensé la chose, qui a tiré certaines conclusions de ses manipulations. Or, avec un travail d'ensemble, sérieux, suivi, tout pourrait être facilement inventorié, répertorié.

De ce point de vue, un pays jeune peut très bien commencer par faire un travail de ce genre. Ils n'ont qu'à acheter de bons films, se constituer une cinémathèque, et étudier les films. Ils feront du cinéma plus tard. En attendant, ils apprendront. Avant de se livrer comme les linguistes à une approche scientifique du cinéma, il faudrait commencer par relever tous les **faits** scientifiques du cinéma. Ils n'ont encore jamais été relevés. Pourtant, c'est possible. C'est **encore** possible, puisque la projection du Grand Café n'est pas si lointaine, que la première épreuve de Niepce existe **encore** à Châlon. Mais si l'on tarde trop, ce ne sera plus possible. Parce que les films disparaissent. Les livres, déjà, finissent par disparaître, mais les films ne durent même pas aussi longtemps. Dans deux cents ans, les nôtres n'existeront plus. On aura des vieux bouts des bons comme des mauvais films, puisque les lois pour protéger les premiers n'auront pas encore été établies. Donc, nous travaillons dans un art vraiment éphémère. A l'époque où je commençais à faire du cinéma, je pensais le cinéma en termes d'éternité. Maintenant, j'y pense vraiment comme à quelque chose d'éphémère.

Cahiers N'y a-t-il pas, finalement, autant d'incompatibilités de langage entre les « littéraires » et les « cinématographiques » qu'entre ceux-ci et les gens de la Rhodiaceta —, bien que les littéraires aient déjà pas mal écrit sur le cinéma ?

Godard S'ils l'ont fait, c'est souvent dans la mesure où celui-ci comporte parfois des références aux formes littéraires, ou carrément des citations littéraires...

Cahiers Pensez-vous que, quand Aragon écrit sur vous, ce soit à cause des « collages » ?

Godard Ce sont peut-être les digressions qui l'attirent, le fait que quelqu'un les emploie aussi bien comme digressions proprement dites que comme mode de construction. Aragon est de toutes façons de ceux — les poètes — qui savent donner de la beauté à tout ce qu'ils disent. Si on ne parle pas du cinéma en termes poétiques, alors il faut le faire en termes scientifiques.

INFRA ET SUPERSTRUCTURE

On n'en est pas encore là. Notons un simple fait : les gens vont dans une salle sans jamais se demander pourquoi, alors qu'il n'y a aucune raison pour que les films soient projetés dans des salles. Ce simple fait est révélateur. Bien sûr, dans l'état où sont actuellement les choses, il faut des salles, mais elles ne devraient plus exister que comme des églises désaffectées, ou des stades. Les salles donc, existeraient toujours, et les gens iraient voir les films de temps à autre, parce qu'ils auraient envie, un jour, de les voir sur un bel écran, à la façon de l'athlète qui, un jour de semaine, va s'entraîner tout seul, loin de la folie de la compétition, du bruit et de la drogue. Mais normalement, on devrait pouvoir le faire chez soi, sur son circuit de télévision, ou son mur. Tout est possible, mais on ne fait rien pour ça. Par exemple, depuis longtemps, il devrait y avoir des salles de cinéma dans les usines, et on aurait dû envisager l'agrandissement des écrans de télévision, mais on en a peur.

Cahiers Pensez-vous que l'esthétique du cinéma soit liée aux modes de diffusion et de réception : salles, circuits, etc.

Godard Si l'on changeait ces conditions, tout changerait. Aujourd'hui, un film est soumis à un nombre incroyable de règles arbitraires. Un film, ça **doit** durer une heure et demie, ça **doit** raconter une histoire... Oui, un film doit raconter une histoire, tout le monde est d'accord là-dessus : simplement on n'est pas d'accord sur ce qu'est et doit être cette histoire. On se rend compte



Jean-Pierre Léaud et Anne Wiazemsky dans La Chinoise ».



Jean-Claude Biette et Anne Wiazemsky dans « La Chinoise ».

aujourd'hui que le cinéma muet était infiniment plus libre que le parlant — ou, plus exactement, que ce qu'on a fait du parlant. Même d'un metteur en scène sans génie comme Pabst, on a l'impression qu'il jouait sur un grand piano — tandis qu'aujourd'hui, un cinéaste du même talent, s'il s'analyse correctement, il aura l'impression qu'il joue sur un tout petit piano. C'est tout un état d'esprit. Par exemple, quand on construit une salle de cinéma, on ne prend jamais la peine de consulter un opérateur ou un metteur en scène. On n'y pense même pas. Et on ne demande pas son avis à un spectateur. Ce qui fait que les trois personnes les plus intéressées par la chose n'ont jamais l'occasion de faire connaitre leurs désirs. Il est vrai que même les maisons sont construites dans cet esprit-là, mais les architectes de cinéma sont au-dessous de tout. De toutes façons, ce sont des gens qui ne vont pas au cinéma.

Cahiers Et que faire, à court terme, pour essayer de changer tout cela ?

Godard Le mieux que nous ayons à faire actuellement, c'est d'aborder les problèmes techniques, tout ce qui concerne l'économie, la production, la projection, les laboratoires, etc. Pour les jeunes qui commencent à entrer dans le cinéma, il n'est pas nécessaire de tout savoir. Ils peuvent très bien commencer sans connaitre Lumière ou Eisenstein. Un jour, ils feront leur connaissance, de même que Picasso a connu l'Art Nègre à trente ans. S'il ne l'avait pas connu à ce moment, eh ! bien, il aurait peint « Les Demoiselles d'Avignon » plus tard et fait quelque chose d'autre entre temps. Les jeunes ont de la chance, celle de pouvoir recommencer. Des gens ont travaillé pour eux, même si ce travail a été confus et désordonné. Il leur faut maintenant dresser un vaste catalogue des choses, des plus infimes au plus grandes, qui ne vont pas dans le cinéma, des fauteuils (ils sont pires dans les salles d'Art et d'Essai que partout ailleurs) aux tables de montage...

Ainsi, je me suis récemment acheté une table de montage, et j'ai vu que tous les problèmes étaient mal posés. Elles sont fabriquées par des gens qui justement ne font pas de montage. Je la garde en espérant, quand j'aurai plus d'argent, me la faire refabriquer fonctionnellement.

Cahiers En quoi est-elle mal conçue ?

Godard Les tables de montage sont fabriquées en fonction d'une certaine esthétique, on les a toujours considérées comme de petits appareils de projection. Cela convient à des gens pour qui le montage consiste à faire des marques crayon en main. Le metteur en scène se pointe le lundi matin et dit à la monteuse de faire les coupes et de coller. La monteuse enlève le film de l'appareil et fait à une autre table le travail commandé, ou le fait même de son propre chef lorsqu'il s'agit de gens comme Grangier ou Decoin qui ne se dérangent pas. A Hollywood, c'est la même chose, sauf que les monteurs sont meilleurs. De toute façon, le montage se fait à côté. Mais il y a d'autres cinéastes (Eisenstein a été le premier, Resnais le second, moi le troisième) qui montent, chacun différemment bien sûr, mais **à la table**, avec l'image et contre le son. Les problèmes de manipulation ne se posent pas du tout de la même manière. Je fais sans arrêt aller la pellicule en avant et en arrière, et je colle sans enlever les rouleaux. Et si la table n'est pas pensée pour cette opération, ce n'est pas commode !

Cela, finalement, c'est encore un simple truc économique qui témoigne d'une idéologie. Si les tables sont fabriquées ainsi, c'est que les trois quarts des monteurs avaient pris l'habitude de monter d'une certaine façon. Et après tout, personne n'a jamais dit aux fabricants de tables de travailler autrement. J'ai pris l'exemple du montage, mais c'est partout pareil... Si on fait du cinéma révolutionnaire et qu'on emploie une table de montage inventée par des réactionnaires, les choses clochent obligatoirement. C'est ce que je reprochais à Pasolini : sa linguistique, c'est une belle table de montage réactionnaire...

Par ailleurs, plus je fais des films, plus je m'aperçois qu'un film est quelque chose de très fragile, qui existe très difficilement, et qui ensuite est vu non moins difficilement, bref, que tout est faussé. Je pense que si on résolvait d'abord ces problèmes — ce qui n'arrivera probablement jamais en Occident —, on pourrait alors retrouver d'autres manières de travailler, de faire quelque chose de vraiment neuf. D'aussi neuf que ce qui a été découvert aux débuts du cinéma. Tout ce qui a été inventé l'a été dans les dix ou vingt premières années du muet, quand la technique avançait de pair avec la création et la diffusion Maintenant, au contraire, on a perdu de vue les relations entre les choses, chacune va de son bord... en admettant qu'elle aille quelque part. Le seul article que j'aurais envie d'écrire dans les « Cahiers » — mais ça demenderait très longtemps, — d'autant que je découvre chaque jour quelque chose là-dessus —, porterait sur les nouveaux débuts possibles du cinéma. Sous la forme d'un problème qui se poserait à un jeune Africain : « Voilà, votre pays vient d'acquérir son indépendance, vous venez d'être chargé, avec quelques camarades, de l'établissement de votre cinématographie, puisque vous avez enfin la liberté d'en avoir une. Vous videz de vos salles Jacquin et la « Comacico », puisqu'en Guinée même, le pays le plus révolutionnaire, les salles sont des salles Comacico et qu'en Algérie, où on a pourtant nationalisé le cinéma, on l'a redonné aux distributeurs, ce qui fait que très vite tout appartiendra de nouveau aux particuliers, tout sera comme avant. Vous avez décidé d'avoir un cinéma, d'en faire vraiment un. Cela veut dire ne plus importer « La Marquise des Anges », mais prendre d'abord les films de Rouch ou de tel jeune Africain formé par Rouch, ou tout autre chose qui présentera pour vous un véritable intérêt, et si vous travaillez avec De Laurentiis, forcez-le à vous construire des studios au lieu d'aller dans les siens. Bref, vous avez tout à faire, profitez-en. Vous aurez aussi à étudier tout ce qui concerne la fabrication, et la circulation des films, à faire ou à refaire vos salles ou ce qui les remplacera dans le cœur et les yeux de vos spectateurs militants, etc. ». C'est impossible de faire une liste de toutes les bêtises à supprimer, elle deviendrait aussi gigantesque que les inventaires de Rabelais ou de Melville.

Une vraie redéfinition du cinéma, ce serait ça. Pour reprendre l'exemple algérien, essayer d'utiliser l'argent gagné dans des coproductions pour construire des laboratoires au lieu de financer, à côté d'une ou deux choses comme « Le Vent des Aurès », les films de Jacquin. C'est incroyable, mais « Le Soleil noir » est financé à 50 % par la cinématographie algérienne qui n'a même pas de laboratoires et envoie développer ses « Actualités » en France ou en Italie par Air France ou Alitalia, qui lui paraissent plus sûrs qu'Air Algérie...

Cahiers Malheureusement, on constate parfois aussi que lorsque des cinéastes de jeunes pays font leur premier court-métrage, ils essaient d'imiter les pires modèles de notre cinéma.

Godard Bien sûr, le problème est aussi individuel et mental, mais justement, pour démarrer, il faut se baser sur une chose non-mentale : la technique. C'est de là que viendra une nouvelle mentalité. Evidemment, les choses sont difficiles ; le Directeur du Centre du cinéma algérien, par exemple, est persuadé qu'il est mieux que ses films soient distribués par Jacquin ou Tenoudji. C'est le drame du Tiers-Monde, coincé de toutes parts, pressé par les besoins d'argent. Tout s'enchaine contre lui, comme contre les chômeurs. C'est pourquoi, en Algérie, plutôt que des films de jeunes, on produit des films italiens : on avait donné de la pellicule à des jeunes et ils l'ont utilisée pour faire des folies. Alors, il vaut mieux arrêter pendant un certain temps la production nationale, donner aux jeunes la possibilité et le temps de se livrer à l'étude et à la recherche, de voir le plus de bons films possible. La crise passera. On peut aussi les faire travailler à la télévision ou dans des laboratoires, les employer au doublage, etc. Ce serait d'autant plus utile que, nulle part, les metteurs en scène ne sont vraiment au courant de ce qui se passe dans une salle de montage ou

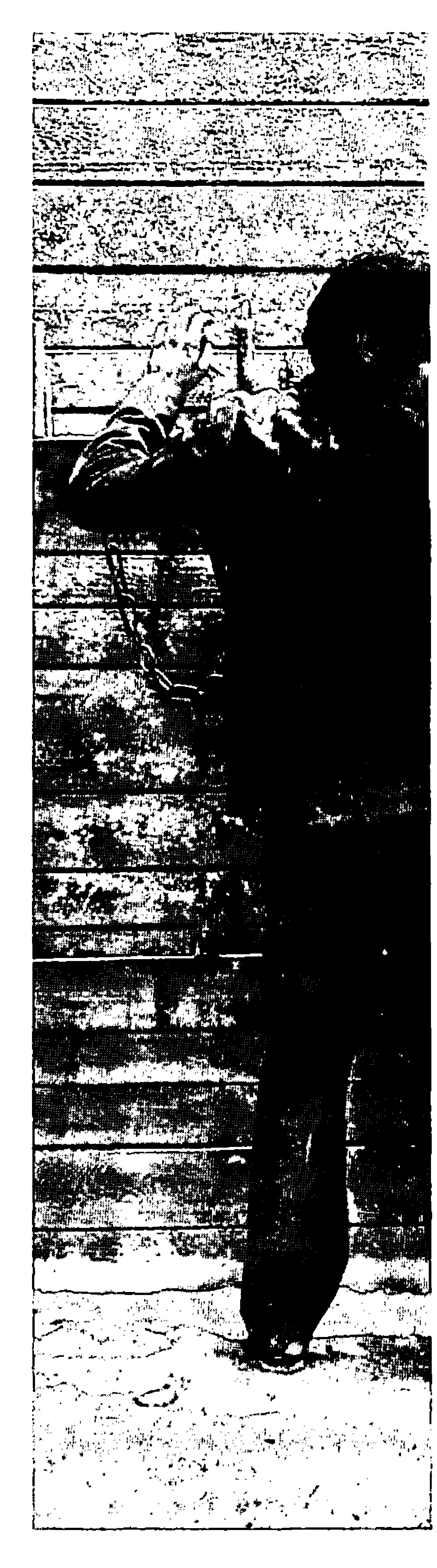
dans un laboratoire. Chacun, dans le cinéma, devrait faire un stage dans le secteur voisin. Les opérateurs, par exemple, apprennent certaines choses à l'école, mais ils ne font pas de stage dans les laboratoires. Le résultat est qu'entre l'opérateur et le laboratoire, on ne se comprend pas. Vous faites un film avec un opérateur qui est un maître de la lumière et qui connaît aussi bien celle de Renoir que celle de Rembrandt. Ce film sera étalonné par quelqu'un qui n'a aucune idée de ce qu'est la lumière, ni chez Renoir ni chez Rembrandt : le résultat sera trop foncé ou trop clair, de toute façon ce sera aplati, simplement parce que le technicien du laboratoire n'a aucune idée de ce qu'il peut et de ce qu'il faut faire. Ou le contraire. Je me souviens de Matras à Madrid. Au lieu d'aller au Prado il envoyait des cartes postales en mexichrome à sa femme. Il en est ainsi à tous les stades du cinéma : les gens ne sont pas éduqués. Car c'est une question d'éducation. En France, on a tout ce qu'il faut pour bien travailler, mais les gens qui organisent le travail sont soit des fainéants, soit des brigands. Ils emploient des gens honnêtes mais sans les former, sans leur donner de responsabilités, en ne faisant d'eux que des rouages du système. Car les travailleurs du cinéma sont toujours bien intentionnés, ils pensent bien faire. Tout simplement ils sont enfermés à leur insu dans le système des préjugés esthétiques ou économiques. Ce qu'il faut faire alors, et cela suffit généralement, c'est leur expliquer. Expliquer à un projectionniste par exemple qu'il est inutile qu'il ouvre et ferme son rideau, puisque le cinéma n'est pas le théâtre. Autre exemple : la Commission Supérieure Technique, qui doit en principe veiller au respect de certaines normes de qualité dans les projections. Le principe est excellent, l'application nulle et sans effet. La C.S.T. n'est même pas capable d'obtenir d'une salle qui bousille les projections qu'elle s'améliore si peu que ce soit. Elle y échoue parce que les projectionnistes sont mal payés et que règne chez elle le trafic d'influences. Et s'ils sont mal payés, c'est parce qu'on pense que leur travail n'est pas primordial. On a pour eux le même mépris que pour les machinistes ou les ingénieurs du son. Un machiniste sait beaucoup de choses, et très souvent il parle mieux du cinéma que son metteur en scène. Mais il n'est pas censé compter dans le cinéma. Quant aux ingénieurs du son, ils sont plus mal payés que les ingénieurs de l'image. Pourquoi ? Cela découle d'une certaine idéologie. On se dit : « Pourquoi l'ingénieur du son serait-il aussi bien payé que le directeur de la photo puisque le cinéma est l'art de l'image » ! C'est évidemment faux. Mais l'ingénieur du son continue à gagner moitié moins que l'opérateur, et à trouver cette discrimination normale. Pour en revenir aux projectionnistes, il n'y a qu'à bien les payer, et ensuite, s'ils ne font pas bien leur travail, on pourra leur coller des amendes ! Bref, il suffit d'imaginer qu'il en va de même à tous les stades du cinéma et de faire l'addition : on obtient un tableau lamentable. Et quand je dis tous les stades, je n'exclus pas non plus les publications sur le cinéma : ainsi, dans « L'Avant-scène », où l'on tente de faire les choses très sérieusement, on visionne les films à la moritone avant de publier leur découpage. Seulement, le type qui visionne ignore parfois la différence entre travelling et panoramique, si bien que, quand vous lisez dans le découpage de « Citizen Kane » : travelling avant, et que vous connaissez bien le film, vous vous souvenez qu'en fait il s'agit d'un panoramique ! Pourtant, le travail est fait soigneusement. Simplement, les gens ne savent pas.

Il y a aussi un autre problème, pour parler de la diffusion, c'est celui des distributeurs. Tout simplement, ce sont des gens qui ne devraient pas exister. Le cinéma est né sans eux, il est né avec un metteur en scène et un opérateur. Qu'a fait Lumière ? Il est allé directement voir le patron du Grand Café, et il lui a amené son film. Il se trouve que, depuis, la distribution est devenue un commerce. Les intermédiaires, les distributeurs donc, sont des gens paresseux, qui ne font rien, mais qui disent et se disent : nous sommes indispensables, on doit passer par nous. Ils sont nés et vivent de la paresse des autres, des exploitants qui ne veulent pas faire un pas en avant pour aller chercher le produit, des producteurs qui ne veulent pas faire un pas en avant pour l'apporter. A ce moment-là, ils ont besoin d'un troisième type qui, finalement, les roule. De toute façon, le seul mot d' « exploitant » est inquiétant, il faut donc un « exploité », le spectateur...

Cahiers Et à l'autre extrémité, il y a le C.N.C. qui traumatise un peu les jeunes cinéastes comme l'O.N.F. l'a fait avec les Canadiens...

Godard Sauf que sur le principe, au moins, l'O.N.F. est mieux. Le Centre, c'est le kapo, et en plus composé de gens qui ne connaissent pas le cinéma. Moins on fait de films en France, plus le nombre de fonctionnaires augmente au Centre. C'est un organisme politique nuisible à la fois à l'industrie et à l'esthétique du cinéma.

C'est aussi ce qui fait que, même en Russie, le cinéma est devenu ce qu'il est... C'est bien un cinéma d'Etat, mais au plus mauvais sens du terme, dans la mesure où il a été nationalisé sur les idées mais pas sur la forme, ne serait-ce que parce que les gens paient toujours pour y aller, que les films qui marchent en rendent possibles d'autres du même modèle, mais pas ceux qui ne marchent pas. Sans compter que là comme (suite page 66)





« ON INTERDIT EN POLOGNE LE DERNIER FILM DE SKOLIMOWSKI » : « HAUT LES MAINS ! » DE JERZY SKOLIMOWSKI (CELUI-CI A L'EXTREME GAUCHE).

JEAN-PIERRE LEAUD ET ANNE WIAZEMSKY DANS « LA CHINOISE ».

Le point sur l'image

par Jean-Louis Comolli

Nous en sommes au temps du sens, en ce moment aigu de la conscience où prévoir tient lieu de voir, les signes semblant désignés avant même que d'avoir désigné, les images estompées, sinon même obscurcies et trompées par les messages. (Il n'est question bien sûr ici que d'images sonores et parlantes, visibles et audibles : et de quelles autres images pourrait-il s'agir, puisque aujourd'hui c'est un même geste qui déclenche et fait tourner sur deux bandes synchrones l'image et le son, un même aussi qui les déroule en projection ?) « La Chinoise » — il faut en finir avec la légende confortable d'un Godard brouillon et confus — commence par dire qu'hors des images il n'est point de chemin pour les idées, et qu'en tout cas celles-ci ne sont pas le chemin pour arriver à celles-là, mais l'inverse.

Un premier regard sur le film découvre une relation inversement proportionnelle entre la profusion des idées qui s'y disent, écrivent ou agitent, et la sobriété des images qui les présentent, le relatif petit nombre des scènes et, en chacune, la faible quantité de choses montrées. Peu de décors, et peu d'éléments de décor dans ces décors. Peu de mouvements hors et dans l'image, peu de couleurs, comme si la volonté non pas de remplir mais de vider la scène, l'image, l'écran, avait présidé à la composition formelle du film. Des images presque nues, des mots comme dévêtus du langage, dits et redits pour eux-mêmes et leur son autant et plutôt que leur sens, des mots flottant au large dans des images désertées. Et pourtant de celles-ci et de ceux-ci, et de leurs rapports — simples dans cette mesure où les paramètres étant peu nombreux, leurs croisements sont précis —, c'est l'impression d'une paradoxale avalanche de sens et de messages qui se dégage. Au point que, à en lire les critiques (du « Figaro » à « L'Humanité nouvelle »), il semble que ce soit au travers d'un capricieux kaléidoscope que le film ait été, sinon véritablement vu, du moins aperçu, et pourtant interprété. Car non seulement les lectures divergent quant aux faits et gestes des personnages, mais ces faits et gestes eux-mêmes varient selon les lectures... Que la confusion soit installée quelque part, sans doute. Mais est-ce bien dans le film, dans ce film qui d'emblée nous donne, comme par précaution préalable à toute lecture, l'avertissement, inscrit au centre de ses premiers plans, qu'il faut « confronter les idées vagues avec des images claires » ?

Images nettes et idées floues... Comme si c'était possible, comme si précisément « La Chinoise » n'était pas le film où la netteté de l'image, de chaque image après chaque autre, rendait et faisait nécessairement nette toute idée... Car à s'en tenir à l'image, stricte et pure, transparente et précise, claire comme jamais encore image par la lumière du cinéma habitée, à s'en tenir à l'image reposée, décantée et lavée de tout soupçon d'ombre, c'est à la nudité de l'idée qu'immanquablement l'on en arrive.

Est-ce que l'image serait ici la projection non pas d'une image préexistante, déjà enregistrée et conservée sous verre (non sans déperdition de qualité) pour être exhibée, mais bien plutôt la projection instantanée d'une idée tout juste surgie et prise aussitôt — avant même qu'elle ne laisse trace — dans le faisceau lumineux qui la plaque sur l'écran ? Ou bien ne serait-ce pas plutôt de cette image que l'idée naît ? Voilà la question centrale de « La Chinoise ». Faut-il croire, au cinéma, les images : Guillaume défaisant ses bandages à l'image d'un étudiant chinois qui défaisait ses bandages non pas pour convaincre son auditoire — niveau de la primauté des idées — mais pour montrer précisément que sous le masque des idées, la couche du préconçu, il y a la zone lisse et nette de la représentation, de l'image, qui est à elle-même sa propre métaphore, de même qu'en l'occurrence, pour Guillaume, c'est joindre le geste aux mots — c'est-à-dire **jouer** — qui est la métaphore du théâtre ? Ou les idées : l'analyse d'Henri par exemple ? A suivre son discours et ses explications, vient l'impression d'accomplir un certain parcours : d'idée en idée, au fil de ses phrases, on se prend à revisiter le film et à lui superposer un nouveau déroulement de significations. Or, qu'en est-il alors de l'image ? Fixe, statique, elle contredit très concrètement la possibilité même d'une démarche. Alors en effet le film observe un temps d'arrêt dont la conséquence est d'abord de « geler » le discours d'Henri, de le couper ensuite du sens qu'il se donne à lui-même — celui d'une révision, d'un mouvement critique — pour lui réattribuer le sens qu'au regard de la globalité du film il ne peut qu'avoir : celui d'un piétinement sur place. L'on voit ici l'image prendre barre sur l'idée à l'insu même de celle-ci.

Est-ce dès lors le fait des à-plats de couleurs, du blanc des murs, tel celui de la toile à peindre ou de la page à écrire ou de l'écran qui tient de l'une et l'autre, est-ce cette lumière de **scène** qui baigne uniformément l'espace filmé, le privant par là de profondeur de champ, le ramenant aux deux dimensions de l'écran lui-même (les seuls mouvements étant d'entrée et de sortie dans un plan latéral : côté cour ou jardin), cette lumière qui semble non pas comme à l'ordinaire être derrière ou sur l'écran, ou émaner de lui, mais au contraire venir **par devant** lui, comme justement d'une rampe de théâtre ou, ce qui revient au même, carrément du projecteur, est-ce encore à l'émulsion qu'il faut s'en remettre, ou bien à la cellule nerveuse de Raoul Coutard, toujours est-il que c'est en termes de luminosité, d'éclairage, de contraste, d'angles d'incidence et de réflexion que se formulent ici les idées, en termes de vision que même les mots s'impriment. Rien d'étonnant donc à ce que « La Chinoise » soit de Godard le film tout ensemble le plus plastique et le plus politique.

Ce que tout film timidement suggère à son spectateur, de lire ses images, « La Chinoise » le demande plus expressément : l'image est à lire, et rien n'y est qui ne soit à lire, rien qui puisse s'y lire n'y étant pas. Lire l'image — ou plutôt la déchiffrer comme d'un texte manuscrit pour la première fois parcouru —, n'est faire ni l'interprétation de ses signes, ni le décodage de ses chiffres, ni l'analyse de ses pré- et postsupposés. Plutôt l'épelé patient, plan à plan, tache à tache, de ses « constituants » — mais avec cette nuance que c'est elle-même qui constitue ses constituants, elle qui les rend visibles, les manifeste. A partir d'un tel repérage — opération de nature scientifique plutôt que critique — des **faits d'image**, peut se constituer une seconde lecture, plus globale, critique.

Mais il y a une littéralité de l'image à laquelle doit se conformer d'abord tout commentaire littéraire d'images. Si l'image est ce qui montre plutôt que ce qui est montré, c'est qu'elle n'est pas lieu, comme on affecte de le croire par confort, mais acte, c'est aussi qu'elle engage plus qu'elle n'est engagée, et qu'il n'y a rien **dans** l'image parce qu'il n'y a rien **sans** elle. Cette image absolue, se suffisant à elle-même et ne livrant d'autre réalité que la sienne, comment voudrait-on qu'elle charrie ou renferme des significations qui ne seraient pas elle ? Disons plutôt qu'elle en alimente, comme une proie un vampire.

Si penser le langage n'est pas « confondre les mots et les choses », lire le cinéma n'est pas confondre faits d'image et faits d'existence, objets filmiques et objets politiques. Si (comme sem-

ble-t-il Philippe Sollers) l'on reproche par exemple à Godard d'opposer dans une même **scène de film** un personnage fictif (Véronique Supervielle) à une personnalité réelle (Francis Jeanson), c'est que l'on suppose possible la coexistence à l'intérieur même du film et de la matière cinématographique, de deux ordres de réalité, l'une imaginée et l'autre documentaire. Mais face à Véronique, Francis Jeanson n'est jamais qu'une image dans une image, qui ne se réfère qu'à elle-même, est à elle-même sa seule et toute sa réalité, côté fiction comme document. Dans « La Chinoise » l'image de Francis Jeanson est, pendant son temps d'exposition, toute la réalité matérielle de l'abstraction nommée « Francis Jeanson ».

Fiction et document, imaginaire et réel, onirisme et réalisme, toutes ces dichotomies commodes par lesquelles le discours sur le cinéma n'a cessé de passer, certains films (récemment « Persona », « Belle de jour », « L'Homme au crâne rasé », « The Big Mouth », « Jaguar » ou celui-ci) nous invitent à les éviter : parlons du cinéma en prenant pour seule réalité du film le film — sans référence à quelque réalité extérieure que ce soit. Ce qui est visible et audible (lisible), cela est, cinématographiquement.

Et quant aux images de « La Chinoise », elles ne décrivent pas une réalité ni même une fiction politiques, elles sont cette réalité, ou cette fiction ; mieux, elles les font. La forme est chez Godard avant la formulation. Ainsi, loin que la politique étende sa nasse sur le film, elle y naît et s'y déroule au même titre que les autres aventures formelles, elle s'y meut plastiquement, et sans doute s'en échapperait-elle bien vite si l'équerre des axes, la rectitude des angles, l'intensité des couleurs, la sûreté des mouvements, la logique des raccords, la découpant plan à plan, classe à classe, système à système, ne mettaient avec tant d'honnêteté les points sur les images. Jean-Louis COMOLLI.

Une libre variation imaginative de certains faits

par Jacques Bontemps

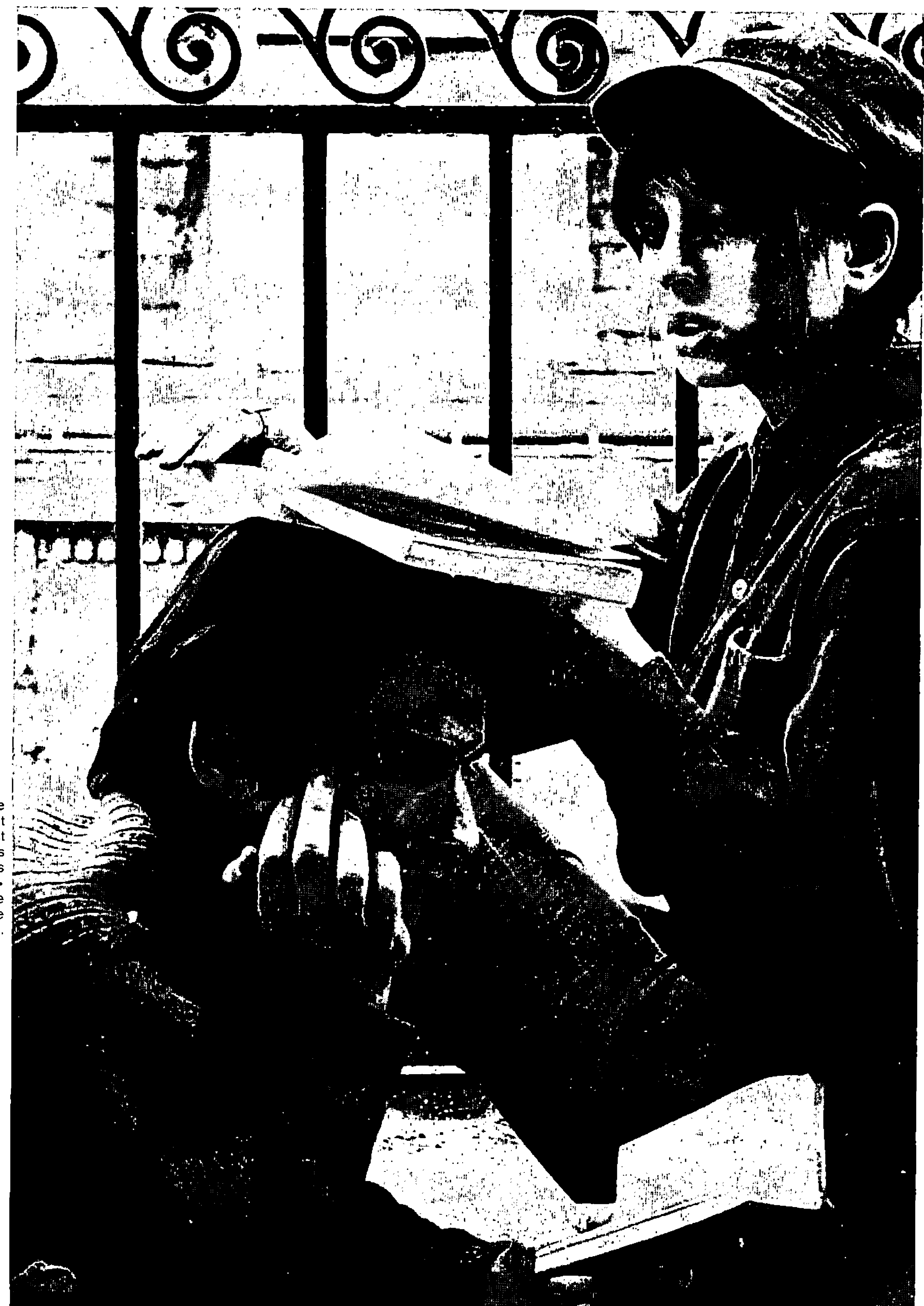
« Puisqu'on me ramène à zéro, c'est de là qu'il faudra repartir. » C'est sur cette phrase et quelques paquets de lessive également, sur fond de pelouse — que s'achevait, refusant de céder à la tentation du désespoir, « Deux ou trois choses que je sais d'elle ». C'est de là, très précisément, qu'est reparti Godard avec « La Chinoise ». De là ? De ces éléments-là, qu'ils s'appellent « Pax » ou de quelque autre nom, mis donc naguère à la question, sommés de nous livrer le sens de ces signes qu'ils sont, de la réalité dont ils sont l'anagramme bien réel et qui, avant le film, est tout image déjà et parole — écrite ou parlée. Accueillir la fable du monde et se forger l'outil approprié à un tel accueil en s'interrogeant sans relâche sur son pouvoir, tel est le courant profond auquel Godard puise aujourd'hui son inspiration. Les questions s'effacent dans la perspective des films apparus à Ollier comme « impairs » (« A bout de souffle », « Une femme est une femme », « Les Carabiniers », « Bande à part », « Pierrot le fou »...) tandis que s'accroît l'urgence de s'ouvrir à ce qui nous sollicite de toutes parts : « **l'absence de demeure,** l'impossibilité d'habiter qui traverse et hante les cités H.L.M., le **manque** du poétique comme ce vide entre les berges d'un rio perdu » (Deguy), la dictature de la publicité, la gangrène de la violence « et, comme le dirait un certain Marx, quelques autres petites choses » au nombre desquelles il faut compter ce que ledit Marx, justement, repéra comme central, à savoir que mon travail il faut que je le **paye.**

Les voilà donc, ces deux ou trois choses qu'il s'agissait de capter. Deux ou trois seulement, puisque ce monde où je suis, **d'où** je suis, je ne peux le voir que de mon point de vue fini, à supposer même, en contexte godardien, que les fers de l'aliénation me laissent la possibilité de **voir** quoi que ce soit. On ne peut là-dessus que renvoyer à Merleau-Ponty, aussi Godard citait-il « Sens et non-sens » où il n'est pas interdit de lire entre les lignes que l'infirmité dont nous sommes redevables à une structure perspectiviste de la perception, peut-être est-ce à l'art d'y remédier. Au cinéma donc de nous faire adopter par changements d'échelles et rapprochements extraordinaires d'autres points de vue dans le dessein de nous faire prendre conscience du nôtre, tout simplement.

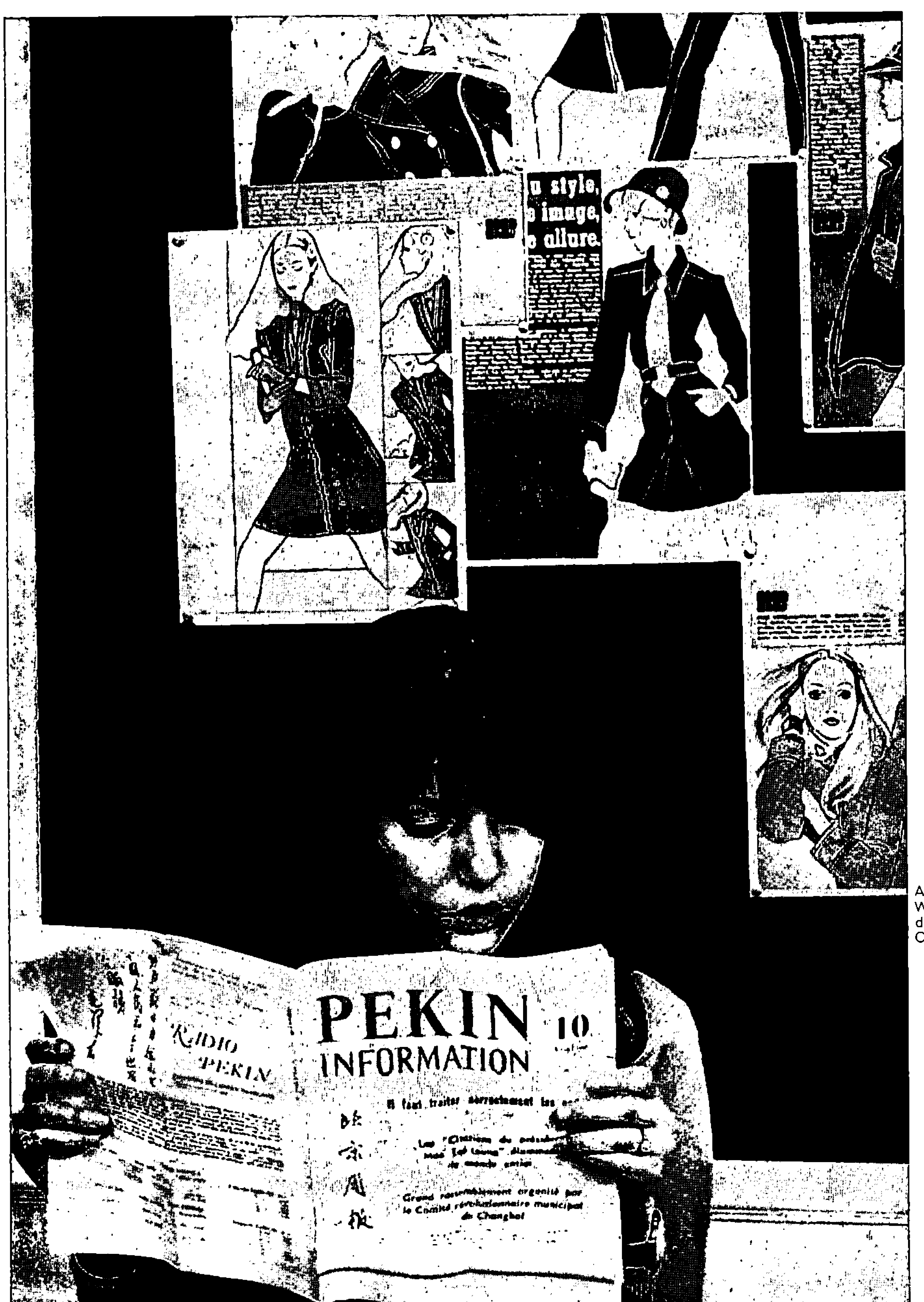
Dans son nouveau costume bleu, noir et... platonicien (« Bibliothèque des idées »), la « Gestalt Psychology » de Khöler ponctuait tout cela. Ainsi Godard procédait-il volontiers par va-et-vient perpétuel du très petit au très grand, lorsque, par exemple, un poste de T.S.F. devenait bâtisse criblée de bombes, des bulles dans du café : galaxies et monstrueuse machinerie un simple percolateur. De même, il s'agissait de retisser serrée la trame de l'**umwelt,** du « milieu ». Et d'élever la débauche sexuelle en grand hôtel au coefficient de certain sigle (c'était PAN AM celui-là), de certain étendard (zébré rouge et blanc verticalement et constellé au nord-ouest sur fond bleu), d'une autre débauche (martiale cette fois) et de quelques inscriptions à la pioche place de la Concorde d'une graphie toute prolétarienne. Le lien ténu mais cependant tenace qui relie par exemple Hanoï à un Palace et un chantier parisiens y trouvait l'ostensoir adéquat (1). Ce qui nous conduisait droit à la litanie des « et après » et à l'amère définition de l'homme comme « pas encore mort ». A l'issue de l'investigation cinématographique se trouvait réaffirmée l'existence d'un ensemble compact du côté des objets et d'une solitude radicale du côté du sujet si bien que serait à reconsidérer le problème de l'**inter**-subjectivité.

Etre présent à son temps (dans la mesure où, chez Godard, une telle présence tient lieu d'appeau pour les migrations semi-prévues que l'œuvre accueille, i.e. de muse), assailli par son temps, n'a pas tardé à vouloir dire : rendre compte d'une expérience quotidienne de l'invivable. « A quoi bon des poètes en ce temps de détresse » se demandait déjà Hölderlin qui répondait par... des poèmes justement. Et l'affirmation selon laquelle il serait de l'essence de notre **situation** d'être poétique. Devant le bruit et la fureur, Merleau-Ponty, pas plus que Godard, n'était acculé au désespoir ou à l'absurde puisque bien au contraire « nous joignant aux autres et joignant notre présent à notre passé, nous faisons en sorte que tout ait un sens, nous achevons en une parole le discours confus du monde ». A nous, tel Godard, d'en relever et d'en décrypter les « Signes ». Aussi, les fins ouvertes, questionnantes — et par là même non dénuées d'une tonalité d'espoir — de « Made in U.S.A. » et de « Deux ou trois choses » nous révélaient-elles un Godard pris à la gorge par l'entourage et se réveillant en guerre là où l'ennemi prétend que le monde est en paix et employant systématiquement les moyens de la guerre là où l'arme la plus efficace de la tactique adverse est de nier que la lutte batte son plein. Or, tel est précisément le sens que Jean Beaufret donnait jadis à l'expression « être marxiste ».

Nous voilà donc dans les parages de « La Chinoise » dont la question centrale est peut-être celle-ci : comment faire quelque chose **ensemble** pour remédier à ce qui dans tout cela (cf. Godard, passim) n'est pas sans remède ? Et là, ce que l'on a trop tendance à prendre pour la description d'une mauvaise réponse n'est en fait que le pas si mauvais résultat de l'urgence d'un manque à combler, l'apprentissage



Jean-Pierre Léaud et Juliet Berto lisant l'une « Les Infortunes de la vertu » et, l'autre, le petit livre rouge.



Anne Wiazemsky dans « La Chinoise ».

d'une grammaire qui ne permettra que plus tard de poser convenablement la question et plus tard encore de proposer une réponse point trop balbutiante. Ce qui n'est évidemment pas du goût des « stratèges » qui, comme le remarque René Char, « proclament leur infaillibilité ». Mais si le poète est bien « la partie de l'homme réfractaire aux projets calculés », peut-on vraiment lui reprocher d'oser insinuer que la découverte du marxisme, quand bien même celui-ci se doublerait de léninisme, n'entraîne pas à coup sûr, immédiatement et chez tous une telle infaillibilité ? Doit-on également reprocher aux cinq héros de Godard leurs vacances studieuses puisque, même si l'un d'entre eux échoue en partie, un autre tout à fait, même si l'un des trois derniers commet une faute caractérisée, il n'empêche que trois sur cinq ont fait d'immenses progrès et que tout donne à penser qu'ils en feront encore. Vacances studieuses et non moins bénéfiques. Peut-être alors le crime (puisque crime il y a) est-il de montrer le premier pas d'une prise de conscience et d'une quête laborieuse de leur vérité chez des jeunes gens qui, refusant de croire comme ils l'ont fait dans leur pieuse enfance, aux miracles divins, se rabattent, **de la manière qu'ils ont apprise**, sur ceux de la dialectique. Toute la différence vient pourtant de ce qu'ils cesseront de voir en ceux-ci ce qu'ils voyaient en ceux-là du jour où ce qui leur tient provisoirement lieu de distributeur automatique de solutions toutes faites et à tous usages leur apparaîtra comme instrument d'éducation **critique**. Mais il faut en connaître assez le maniement pour franchir le stade où ils en sont encore, il faut aussi passer de la culture en milieu bourgeois à la découverte du prolétariat et de ce qu'il recèle de force et de sagesse. Il y faut du temps et de la persévérance : ils en ont. Comment dès lors leurs aînés pourraient-ils se reconnaître en eux (à supposer même qu'ils aient des aînés i. e. que tous les marxistes-léninistes ne soient pas prolétariens) ? Ils devraient en revanche y reconnaître, sinon leurs élèves (seul le jeune Noir mériterait ce sort - 2) du moins ceux qui pourront le devenir. Mais il n'en est rien. C'est que décidément le film n'est pas **réaliste**.

Mais qu'est-ce que le réalisme ? S'il s'agit de livrer de la réalité le calque fidèle et rassurant, Godard, c'est l'évidence, ne s'y prend d'emblée pas très bien en constituant sa cellule imaginaire d'un peintre, d'un acteur, d'une bachelière bourgeoise, d'une paysanne et d'un chimiste. S'il s'agit au contraire de faire en sorte que cette cellule (au sens biologique cette fois) renvoie à autre chose qu'à elle-même et nommément, après coloration, à l'organisme tout entier, peut-être alors n'est-ce pas de mauvaise méthode que de mettre entre parenthèses le monde extérieur (motif des films précédents) afin de pouvoir en comprendre quelque chose. De le réduire, ce monde, aux dimensions d'un appartement, d'y faire entrer des éléments en eux-mêmes plausibles mais dont l'assemblage surprend. D'emprunter au réel des composantes brutes et de les faire varier en imagination. Husserl, en tout cas, ne proposait pas autre chose lorsqu'il préconisait la « réduction éidétique » comme méthode adéquate à la saisie de l'essence. Cela, il y a beau temps déjà que Godard s'y emploie mais jamais sans doute aussi systématiquement. Se retirer un été dans un appartement de la rue de Miromesnil, n'est-ce pas pour les héros de Godard ce mouvement de recul qui va paradoxalement les rapprocher de Nanterre, de la campagne, du théâtre, bref, d'où ils viennent (pour ne rien dire du Sin-kiang et de ce qui leur reste à découvrir) ? Il leur fallait prendre cette distance qui a nom théorie pour opérer ensuite un retour alors fructueux au réel enfin concrétisé. Godard s'y efforce lui aussi, à ceci près qu'il remplace le vocable de théorie par celui de cinéma et lui donne son sens plein. Il échappe de ce fait à la glu du pratico-inerte dont la bonne volonté de beaucoup déjà fut victime. C'est dire que le mot d'ordre politique n'est validé par l'art qu'à la mesure de son écho **esthétique**. Dans le langage d'Aragon : « Chaque fois qu'il y a une révolution, en principe, il faudrait changer la grammaire ». Si **sur** ce point Godard est exemplaire, sur le risque encouru par qui refuse un tel exemple, Breton a dit l'essentiel.

« L'ordre de l'action exige autre chose que des « livres » qui prétendent **intervenir**. L'erreur se prolonge tant que l'écrit est reçu d'une manière réaliste — malgré les avertissements d'une **littérature** enrouée à proclamer depuis des générations qu'il ne s'agissait pas de réalisme, mais de **sur**-réalisme. » C'est un autre poète qui parle ici : Michel Deguy, dont le regard veille au cœur de « La Chinoise ». Ecoutons-le donc encore lorsqu'à propos de Genêt il nous dit comment il convient de percer le mur du réalisme :

« Pour sauter l'obstacle du réalisme, il faut détruire la réalité par le **comique**. Ici, pour les dernières années, le nom de Ionesco (2). Dé-réalisation, dé-construction, corrosions essentielles par le théâtre ; car il est vrai qu'on ne peut faire sauter le réel qu'en écriture, sur pièces (de théâtre).

« Destruction de la psychologie, destruction de l'action. »

Autant de vertus godardiennes activement à l'œuvre dans « La Chinoise ». C'est bien cette manière de « dé-réaliser », de « dé-construire » que nous venons d'évoquer, ce ton comique ou distant par clarté, respect, pudeur, gravité, parfois proche du Cocteau des « Enfants terribles », cette manière enfin de frapper de nécessité l'accidentel qui sont le propre de l'écriture godardienne. Ce qui vient d'être improvisé s'impose, sitôt filmé, et ordonne ce qui, au montage, **devra** précéder ou suivre avec l'irréversibilité d'un fragment de puzzle, d'une touche de peinture ou d'une phrase de roman (3).

Pour ce qui est du rythme de l'action, c'est plus que jamais au montage qu'on le doit : étrange fil narratif sans aléas mais lacunaire cependant « comme dans ces vieux films usés, coupés et raccordés au petit bonheur et dont des tronçons entiers ont été perdus (...) usure ciseaux et colle se substituant à la fastidieuse narration du metteur en scène pour restituer à l'action sa foudroyante discontinuité. » (Claude Simon.)

Quant à la psychologie, un seul exemple suffira à rappeler le sort qui lui est réservé : lorsque Yvonne quitte Henri parce qu'il n'a pas son intransigeance politique (4) nous n'avons droit à aucune explication mais à un geste seulement, bref et immédiat, dans le plan d'ensemble ; il veut la tirer vers lui, elle s'y oppose, il y renonce et sort du champ. C'est tout. Et dire que « ça suffit » serait encore trop peu dire, puisque c'est cette « pauvreté essentielle » qui déjoue notre attente, trompe notre habitude et donne à voir.

Mais ce dont il s'agit en fin de compte, la Juliette de « Deux ou trois choses » ne nous en avertissait-elle pas ? « Oui, parler comme des citations de vérité... C'est le père Brecht qui disait ça. » Le père Brecht... L'expression était venue auparavant (l'hiver 1964 exactement), sous la plume de J.P. Faye dans un texte dont le titre (« Interphones et entrelacs ») n'était déjà pas sans évoquer ce que nous montre Godard ces derniers temps. Deux phrases figuraient en exergue de ce texte par ailleurs fort merleau-pontyen, l'une d'Artaud qui parle de « l'entrelacs fibreux de la matière », l'autre de Hölderlin : « Il m'est particulièrement difficile de trouver le passage du raisonnement à la poésie ». Cet « entrelacs fibreux » c'était « Deux ou trois choses », et « La Chinoise », ce « passage » qu'évoque Hölderlin. Quant au « Père Brecht », nous ne le quittons guère. Au tableau noir de « l'ouvrier de la production théâtrale mondiale », il est, après effacement de ses pairs, le seul épargné, en signe sans doute, de sa présence au cœur de chaque saynète godardienne. La manière qu'a Godard de confronter des idées moins vagues qu'il veut bien le dire et des images claires est en effet d'inspiration intégralement brechtienne. Ici, depuis une des premières scènes où Guillaume apparaît indemne sous ses bandes jusqu'à l'emploi des petits livres rouges comme partie intégrante du **décor** en passant par la tragédie vietnamienne re-**présentée** (5) avec des jouets, c'est tout le film qu'il faudrait prendre à témoin et sans doute n'est-ce pas par hasard que via Brecht tout cela nous renvoie à certain théâtre... oriental, précisément.

Telle est donc la manière « chinoise » autant que godardienne de surmonter la difficulté sur laquelle Hölderlin portait l'accent dans la phrase que cite

Faye. On voit du même coup à quel point « La Chinoise » n'est acte politique que pour autant qu'elle est mise en question radicale du cinéma et engagement profond dans cet art. Mais un vieux et solide préjugé veut que les cloisons entre certains domaines soient rigoureusement maintenues. Malheur donc à qui n'en tient pas compte. Il suffit qu'une œuvre se veuille politique et par conséquent d'abord esthétiquement novatrice pour que l'on refuse d'accommoder sur sa manière à elle d'intervenir dans le cours des choses. C'est en tant qu'acte poétique qu'un tel film sert la cause qu'il défend, aussi fait-il comme toutes les œuvres modernes appel à la participation du spectateur qu'il a choisi de réveiller au lieu d'entretenir sa léthargie en se conformant à des schémas pseudo-réalistes : ceux des œuvres profondément réactionnaires (« quelque avancées qu'elles soient au point de vue politique », comme l'affirme une parole autorisée). Pourquoi donc ne pas faire l'effort de régler sa visée en fonction de l'objet appréhendé ? Pourquoi se livrer à de ruineux changements de domaines ?

C'est que la méthode godardienne et la difficulté d'accueil qu'elle rencontre ne font en fin de compte que mettre une nouvelle fois l'accent sur l'éloignement du concret dans son *illusoire* proximité quotidienne à telle enseigne que « seule une ferme et constante résolution » (Descartes) peut y donner accès. Ici se recoupent les itinéraires du cinéaste, du poète, du philosophe et de l'homme de science qui n'ignorent pas que leur objet ne leur est donné que pour autant qu'il se dérobe à leur approche. Du « realissimum » médiéval à « l'effectivement réel » hégelien puis marxiste, l'eidos est cet agathos platonicien qui nous cache — trop aveuglant — son vrai visage. Mais la diversité des démarches masque souvent une telle analogie. Ainsi Godard fait-il scandale qui se paie le luxe de désigner « sommairement » et de « simplifier ». Alors, la pensée s'insurge. Et Platon déjà s'en prenait aux créateurs de mythes Homère et Hésiode qui ne cessent de « raconter des histoires fausses semblables aux peintres qui font des portraits dissemblables des choses qu'ils prétendent représenter ». C'est pourquoi des poètes, la cité n'a que faire sinon pour composer des chants réconfortants que les citoyens reprendront en chœur. Mais c'est **aussi cela** qu'il s'agirait de changer.

Peut-être éviterait-on ainsi quelques malentendus. Peut-être alors n'aurait-on pas besoin de rappeler à ceux qui refusent l'enseignement d'un « Robinson du marxisme-léninisme » ne faisant qu'enchainer des « lapalissades » qu'ils méconnaissent en cela gravement non seulement l'esprit mais encore la lettre du marxisme puisque c'est par la plume même de Marx qu'il échut à Robinson dans son île et à Monsieur de La Palice de mettre en évidence l'invariant fondamental de l'économie politique à savoir que les choses **valent** ce qu'elles coûtent en **travail.**

Mais laissons là lettre et boutade, la fidélité à l'esprit, déjà, ne semblant pas crever les yeux. Comment d'ailleurs s'en étonner attendu que les yeux ont au préalable été soigneusement fermés afin d'accuser en toute bonne foi Godard de se moquer du monde. C'est qu'en effet il joue, lui, Godard, avec les mots (il va même jusqu'à jouer avec les images et les sons) à tel point que c'en est une **fête.** Ses détracteurs, eux, ne jouent pas : ils pensent. Toutefois ils pensent sous la postulation que « l'esprit de sérieux » — assez stigmatisé pourtant par Merleau-Ponty — convient seul aux préoccupations **sérieuses.** Ce qui ne peut les amener qu'à la consternante alternative : puisqu'il en est rigoureusement dépourvu ou bien Godard se moque de nous, ou bien il fait appel à notre réprobation et à un sourire de connivence de notre part. A qui ? A nous autres les bourgeois (sous entendu : qui sommes à la coule). Et de démasquer en lui sur le champ un « cynique sinique ».

Ces spectateurs-là, rien, bien sûr, ne les oblige à être marxistes ni même à comprendre ce qu'ils regardent. Si toutefois l'intention leur venait de s'en piquer, on ne saurait trop leur rappeler comment Brecht, en bon godardien, épiloguait sur certaine histoire de choux-fleurs : « Vous, apprenez à voir, au lieu de regarder/Bêtement. Agissez au lieu de bavarder. » — Jacques BONTEMPS.

(1) On peut opposer à cette féconde **interaction** le **parallélisme** ruineux établi dans le désolant film de Cl. Lelouch « Vivre pour vivre ».

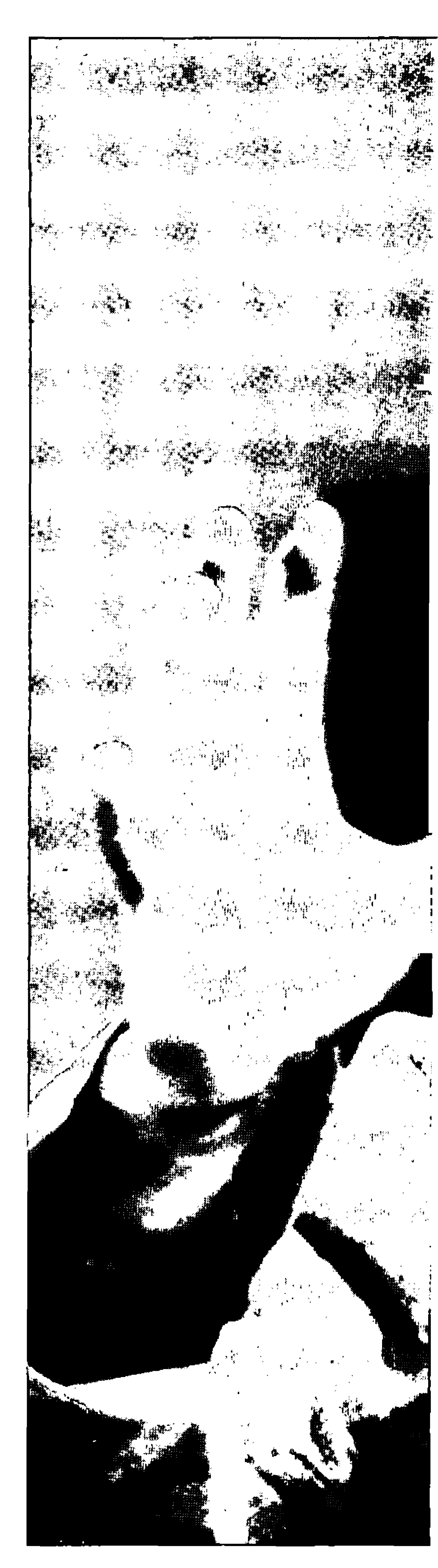
(2) On m'apprend qu'il vient, après autocritique, d'être exclu de sa cellule pour avoir participé à ce film.

(3) Un nom qui ne serait pas ici non plus hors de saison. Ne nous étonnons donc pas de le rencontrer au bar de « Made in U.S.A. »

(4) « Ce qui, disait ici même J.P. Faye, rapproche les films de Godard d'un roman, c'est de n'être écrits qu'une fois. »

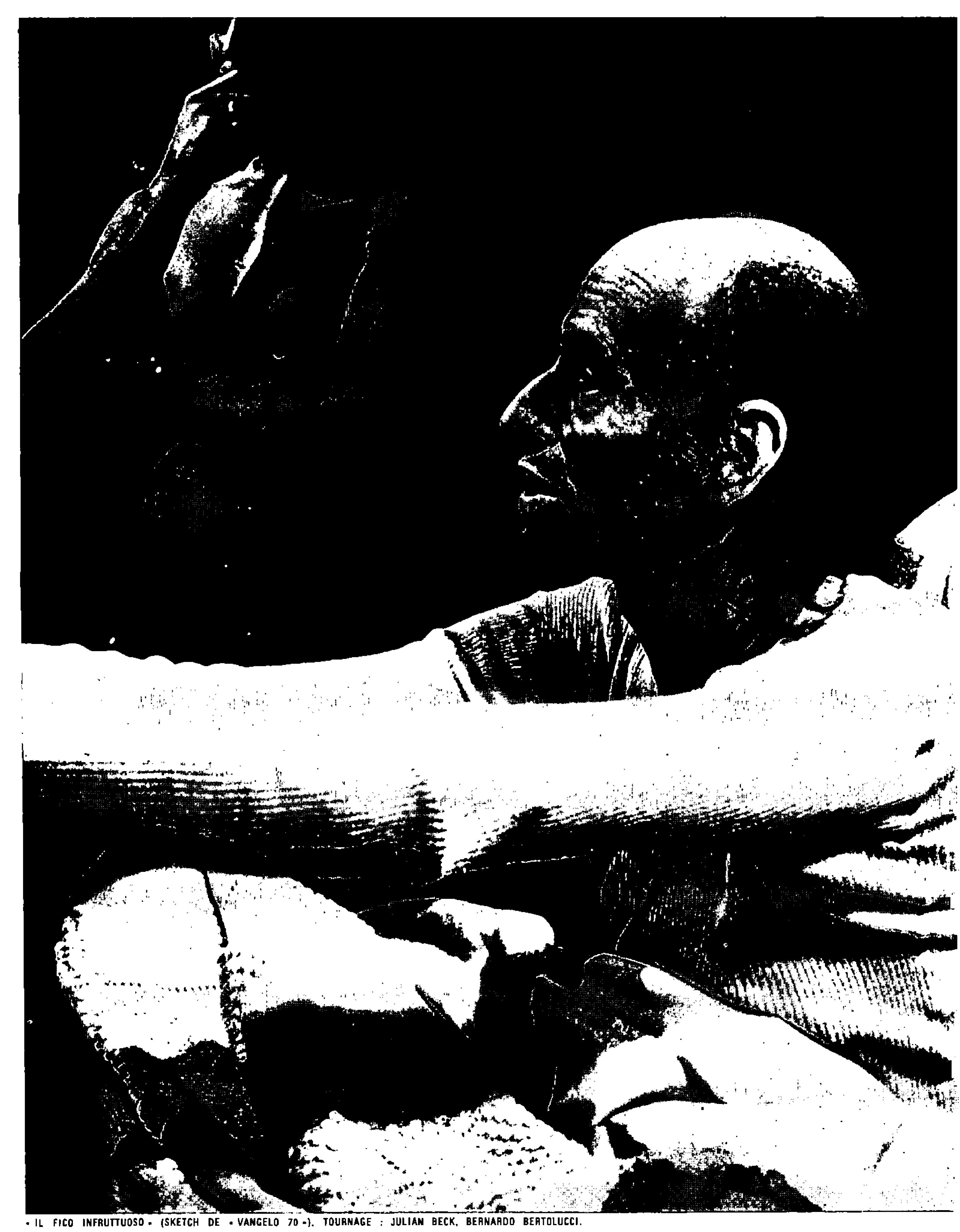
(5) Ce qui fait curieusement dire d'elle à un marxiste-léniniste interviewé par François Caviglioli (« Le Nouvel Observateur », nº 149) : « cette chose pitoyable, désemparée, manœuvrée par un grand voisin intelligent qui a le secret des mots compliqués ». Peut-on lui conseiller de garder sa pitié pour ledit voisin dont « l'intelligence » consiste à rallier les troupes du P. C. français ? Qu'Yvonne soit par ailleurs « aliénée », qu'elle « fasse le trottoir » comme il le dit : rien de plus exact. Mais qu'elle soit **de ce fait,** « bête » ou encore « une petite poule stupide » comme il le dit également, c'est là une **interprétation** des faits qui les déforme en un sens plutôt navrant.

(6) i. e. « présentifié » de nouveau. C'était dans « Pierrot le fou », la première fois et non pas aux actualités ni chez le Hollandais globe-trotter.





JEAN-PIERRE LEAUD DANS « LA CHINOISE »



« IL FICO INFRUTTUOSO » (SKETCH DE « VANGELO 70 »). TOURNAGE : JULIAN BECK, BERNARDO BERTOLUCCI.



Le monde entier dans une chambre

par Bernardo Bertolucci

Bernardo Bertolucci vient de terminer « Il fico infruttuoso », épisode du film à sketches « Vangelo 70 » (les autres sketches étant signés Godard, Lizzani, Pasolini, Zurlini). Expérience nouvelle pour lui puisque c'est avec la troupe du « Living Theatre » qu'il l'a vécue. Aussi nous en livre-t-il ici son compte-rendu que nous faisons suivre de celui que Julian Beck, directeur du groupe, a bien voulu faire pour nous.

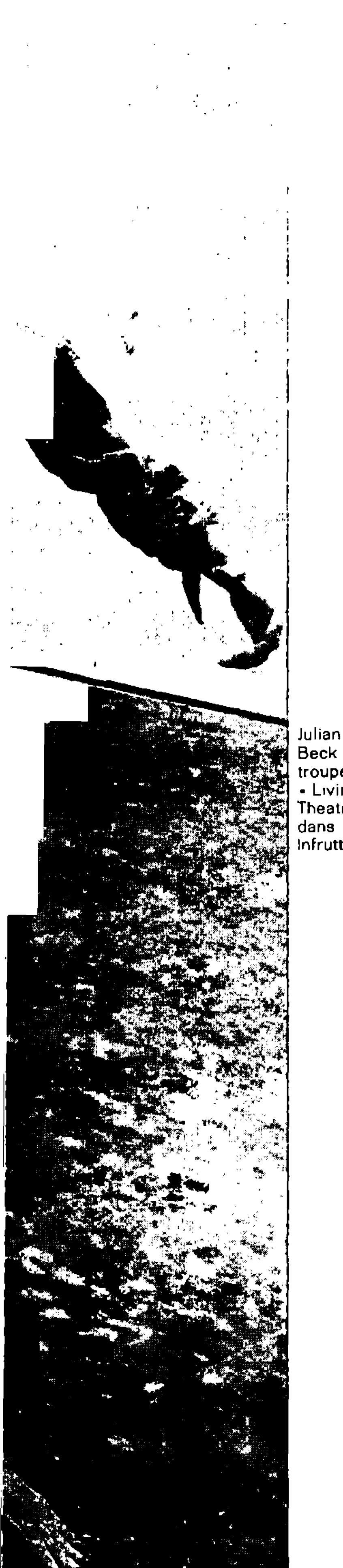
Rome. Tout se passe dans le noir : première erreur effarante, absurde : en effet, je n'ai plus de voix, je n'arrive pas à crier « allumez tout ! » et je sais que la pellicule Eastmancolor est presque complètement dépourvue de sensibilité et ne se laissera pas impressionner si facilement. Le premier à tomber sur le lit, je le reconnais à ses jambes blanches et squelettiques, est Julian, suivi de tout le Living Theatre. Vingt-quatre vols dans le noir, et on peut déjà distinguer l'enchevêtrement de corps qui sursaute, se fait et se défait, avec la fureur suprême que les techniciens présents appellent parfois « désespoir collectif » ou « folie suicidaire » : cette fureur qui me parait, à moi, si proche du bonheur. Il fait noir comme dans un four. Où est le toit de lumière que j'avais décidé dès le premier jour avec Piccone, l'opérateur, pour contenter Lorenzo Tornabuoni, c'est-à-dire ma bonne et ma mauvaise conscience de la couleur, qui répétait son couplet depuis un mois : murs blancs comme la toile d'un tableau, aucune ombre, et les créatures colorées bougeront en se découpant sur le blanc ? Où est la Mitchell 35 mm, modifiée pour le format 2 p ? Quelqu'un me dit : on l'a perdue. Où est le micro, l'Electrovoice qui enregistre les soupirs et les craquements des jointures ? Disparu. Je ne peux rien faire, je me suis réfugié dans une sorte de paralysie.
Ceci est un rêve. Je me réveille en sueur au moins une fois par nuit. Toutes les nuits, le rêve recommence au début : c'est une scène de l'épisode que je viens de terminer, et qui fera partie du film « Vangelo 70 ». Pour être sincère, c'est la scène que je n'ai fait qu'effleurer avec la caméra, et que je ne suis jamais parvenu à tourner comme je la rêvais.

Ce que je voulais dire, c'est que mon activité onirique a beaucoup augmenté, qu'elle m'opprime avec une sorte d' « escalation » violente, et que les rêves de la nuit ne sont qu'un appendice au rêve du jour : ce sont des rêves rêvés pendant un autre rêve, qui a duré treize jours et treize nuits, de l'arrivée du Living à Rome à son départ pour Paris.
Je n'ai jamais aimé la dimension de « l'épisode » cinématographique. Même les metteurs en scène que j'aime (par exemple J.-L.G. et P.P.P.) ont toujours tourné leurs épisodes un peu en faisant des grimaces, comme s'ils digéraient difficilement, comme un gaucher obligé de tenir son stylo de la main droite, sans savoir lui-même pourquoi. L'épisode en question est dérivé de la parabole du « Figuier stérile », que le maître voudrait abattre, et que le paysan suggère de nourrir d'engrais une dernière fois. Si l'arbre ne donne pas de fruits l'année suivante, alors on l'abattra.
J'ai fait taire ma défiance envers la dimension de l'épisode, et j'ai accepté de tourner ce « Fico infruttuoso » seulement au moment où est née l'idée de filmer un homme en train de mourir : vingt-cinq minutes d'agonie, et puis la mort. Il me paraît difficile de trouver thème plus absolu que celui-ci pour un récit cinématographique. Raisons secondaires qui se sont ajoutées par la suite : la tentation irrésistible de refaire un film après trois ans d'inactivité forcée ; la vieille envie, jamais satisfaite, de travailler avec le Living Theatre, qui remonte à la première des « Mysteries » en 64 ; la curiosité devant la couleur et le format cinémascope.
L'homme qui meurt a péché, comme le figuier, d'aridité, de stérilité ; comme le figuier, il n'a pas fait le mal, mais il n'a pas fait le bien. Encore vivant, il était déjà mort parmi les vivants. Comme au figuier, la dernière occasion lui est accordée. L'engrais dont parle Saint Luc sera un engrais humain, une réalité, celle que l'homme a fuie toute sa vie. La réalité envahira la chambre à coucher, les trente-cinq mètres carrés d'air, sol, murs, rideaux, lit, et corps de l'agonisant, au point de presque l'étouffer.
L'homme, donc, est une de ces âmes tristes, « qui vécurent sans infâmie et sans gloire », un des anges « qui ne furent rebelles... ni ne furent fidèles à Dieu », un de ceux « que chassent les cieux... ni le profond enfer ne les reçoit... », bref, un des lâches du Troisième Chant. Nus, tourmentés par des bourdons et des guêpes, ils courent sans repos. Le sang qui strie leur visage est mêlé de larmes et « ... tombant à leurs pieds, était happé par d'immondes vermines. » Naturellement, ce qui m'a frappé comme un signal mystérieux, c'est la torture, si prophétiquement artaudienne, infligée aux lâches. Voilà très simplement pourquoi j'ai pensé au Living Theatre.
Je vais maintenant tenter une recons-


Diana Howard et Jim Anderson dans « Il fico infruttuoso ».






Julian Beck et la troupe du « Living Theatre » dans « Il fico Infruttuoso ».

truction, sommaire et désordonnée, de certains des treize jours du « Fico infruttuoso ». Peut-être restera-t-il quelque chose de mystérieux ou d'énigmatique, mais tel est le caractère de l'épisode.

Premier jour, premier soleil, premier bavardage, première rencontre avec le Living Theatre à Cinecittà. « Je suis très honoré de travailler avec vous, qui m'avez donné la plus profonde et peut-être l'unique émotion théâtrale de ma vie. C'est pourquoi je ne veux rien dérober à vos spectacles. Vous êtes vingt-cinq, plus un, nous sommes vingt-six, mettons-nous à parler, essayons, pour voir ce qui se passe. » « Cool », « trip », « feeling », « esquare », sont les mots que je ressens le plus souvent, et avec lesquels on peut presque tout dire.

Pour répéter, j'avais demandé une salle, et je l'avais obtenue, une salle de projection de maquettes, avec un sol en lino, mais dès que le responsable a vu les pieds nus et les jeans sales en contact avec son lino, il nous a mis à la porte en ricanant. De là, on nous a acheminés vers une salle obscure et poussiéreuse abandonnée par un quelconque tournage, et nous avons fini par choisir un petit gazon pelé au bout de Cinecittà. On aurait dit les migrations des Peaux-rouges de « Cheyenne Autumn », jusqu'aux enfants, aux haillons colorés et aux provisions. Ici, personne ne nous a dérangés jusqu'à huit heures du soir. Je crois n'avoir jamais tant parlé, mais maintenant ils n'ont plus, je l'espère, de fausses idées sur le sens et le ton du film. J'ai répété à plusieurs reprises que l'élément essentiel des visions et des créatures sera leur caractère physique : pas de maquillages, de surimpressions, de jeux de miroirs, etc. Régulièrement, je cherche du regard Julian Beck, et je suis rempli de joie à le voir tel que je l'avais décrit dans le sujet original : un profil d'une spiritualité qui friserait l'ostentation chez un vivant.

Second jour. Aujourd'hui ce sont eux qui parlent. Je suis fasciné par quelques idées sorties du groupe, et qui n'ont pas de nom. En fait, j'insiste pour les considérer tous comme une seule famille, je ne peux pas échapper à ce mythe et je sais qu'il finira bientôt. Vers le soir, j'ai envie de voir quelque chose, une répétition, un mouvement. Et quelque chose se passe. Nona sort du cercle, s'étend par terre, immobile, et produit une note qui ne s'interrompt plus. Steve Ben Israel et Henry s'emparent de son corps et superposent leurs hurlements à celui de Nona. Ecrivant sur les limites des acteurs du théâtre bourgeois, Artaud disait qu'ils savent seulement parler, et qu'ils ont oublié comment hurler. Avec leurs hurlements, Steve, Henry et Nona éventrent tout le théâtre bourgeois.

Le troisième jour, j'ai tourné le premier plan, avec Julian, Milena Vukotic et Giulio Cesare Castello. Milena me regardait de ses grands yeux, dans l'attente que je lui dise quelque chose sur son personnage : qui il est, ce qu'il pense, ce qu'il a en lui. Je lui ai seulement dit : « Soyez naturelle, venez ici, allez là-bas, ouvrez la porte ». Je me sentais un peu en faute : elle fera certainement la comparaison avec Zeffirelli, qui doit raconter Dieu sait quelles belles histoires à ses acteurs sur les personnages qu'ils doivent interpréter. Mais c'est ma méthode. Julian, fascinant et extrêmement intelligent, regardait en silence et comprenait tout.

Quatrième jour. C'est un jour de fête et on nous a tous enfermés dans le théâtre Rossini. Finalement j'ai vu réalisée ma vieille idée de la masse de têtes, de corps, de bras, c'est-à-dire la première apparition des créatures. Ils ont voulu la rebaptiser l'Arbre. Le chœur de la première répétition était terrifiant et hypnotique.

Cinquième jour. Aujourd'hui nous tournons l'Arbre, un plan très long, monolithique, mais un monolithe sur roues. En effet il y a, à l'intérieur de ses trois minutes et demie, un petit travelling qui donnera, je crois, le frisson cinématographique à une idée née pour la scène. Le Living a besoin de se préparer avec l'un de ses rites privés, auquel l'équipe ne doit pas assister. En plus de moi sont admis Michelle et Gianluigi, mon assistant, tous les deux très « cool ». On met tous les autres à la porte du plateau pour un quart d'heure, parce qu'ils sont « uncool ». Tandis que l'on sent les premiers parfums de l'encens, je tremble à l'idée qu'ils ne réussissent pas à refaire l'Arbre comme lors de la répétition d'hier. Au contraire, je me trompais. Le résultat est excellent, et nous ne le tournons que deux fois. Ce sont de grands professionnels.

Sixième jour, ou jour de l'étouffement. Je le leur ai laissé répéter quatre fois comme ils le sentaient. Puis je les ai priés de collaborer, c'est-à-dire de jouer l'étouffement une cinquième fois avec froideur, avec des gestes un peu mécaniques. Personne n'y croyait d'abord, mais ensuite Julian m'a donné raison.

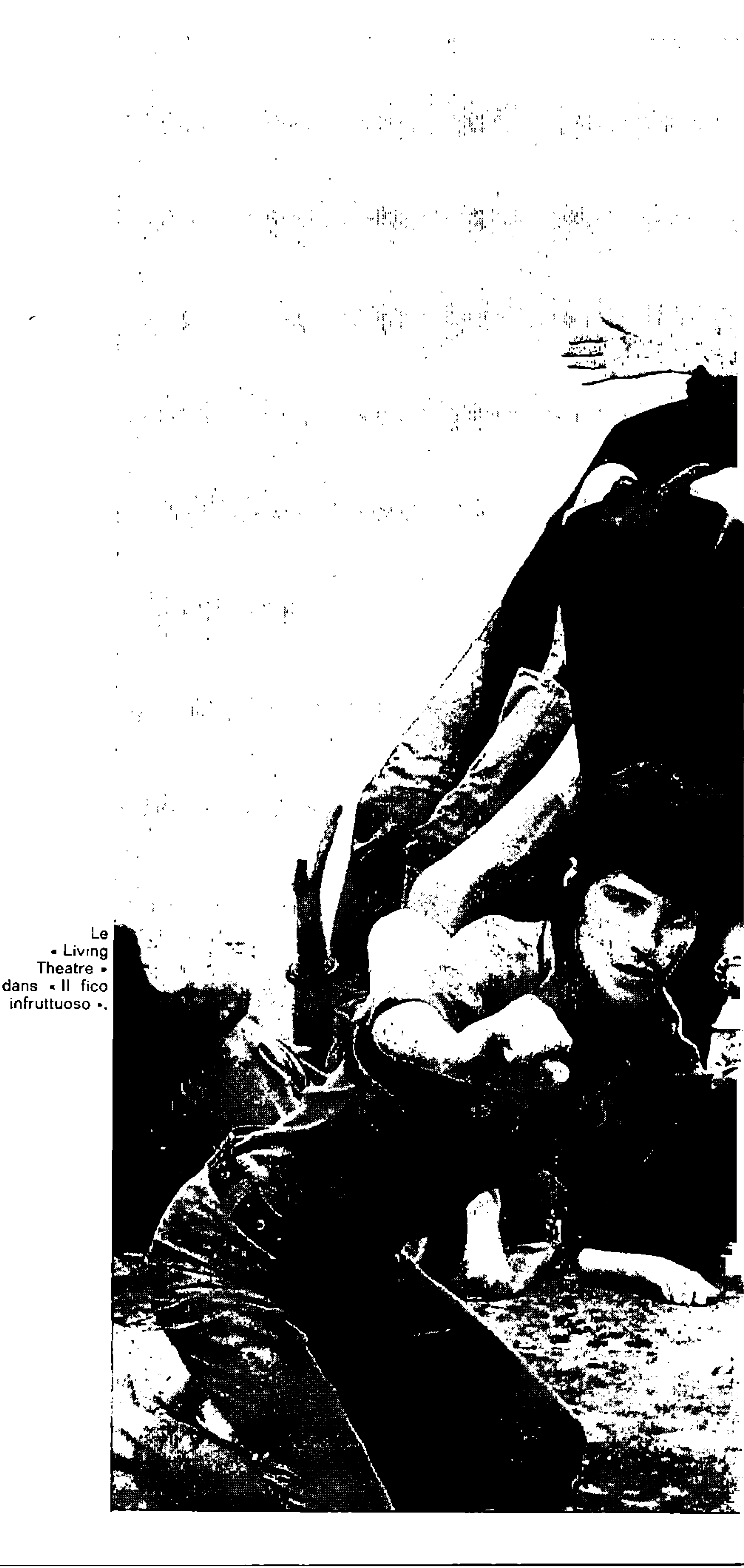
Le septième et le huitième jour, nous étions tous très fatigués et angoissés. Je bégayais au lieu de parler, eux étaient distraits, très loin de l'enthousiasme des premiers jours. Voici les raisons de mon angoisse. Je sentais le vide provoqué par l'absence de personnages sur lesquels travailler, je me rendais compte que je construisais sur rien. Le moment était venu de briser le groupe, de désacraliser leur merveilleuse unité anarchique. C'est-à-dire le plus gros effort.

J'improvise une nouvelle scène. Trois ou quatre d'entre eux s'approcheront de l'homme et lui donneront une leçon pour lui apprendre à rire et à pleurer, fonctions que l'homme a oubliées. Un désastre. Les trois ou quatre que j'ai choisis font tout leur possible pour ne pas comprendre ce que je veux : alors

que cela me semble une idée élémentaire et poétique. Les vingt autres restent à l'écart à regarder, dans une lumière de vautours. Julian essaie de m'aider. Rien à faire, ils ne l'écoutent pas non plus. J'insiste sur la nécessité d'actions isolées et j'improvise une autre scène : les positions de l'amour. Pendant que je les tourne, je sens que quelque chose se passe, elles me plaisent et je les monterai. Jenny commence à hurler que nous perdons du temps. Je lui demande si elle est devenue folle. Nous devenons grossiers tous les deux, elle dit merde et moi, pour la première fois, j'ai envie d'étrangler quelqu'un pour ne plus entendre sa voix. Le Living Theatre ne comprend pas pourquoi deux d'entre eux doivent se mettre dans des positions qui ne sont pas naturelles et rester immobiles, si ce sont des scènes d'amour. Je m'explique : pas des scènes d'amour, mais les positions de l'amour. Ils me suivent, se mettent dans les positions que je leur dis, puis au contraire ils se mettent à haleter et tout devient ridicule. Alors je suis forcé de tourner, sans le leur dire, tandis qu'ils sont immobiles à attendre que je dise « action ». Si j'avais plus de temps je leur parlerais longuement de cinéma, mais nous devons terminer. Dans la nuit, Pucci et Badalassi, les deux journalistes catholiques qui ont eu l'idée du « Vangelo 70 », me téléphonent. Ils sont préoccupés : un journal a écrit qu'il s'agit d'un film blasphématoire. Je les rassure. On pourra tout dire, mais pas que c'est un film blasphématoire. Le huitième jour, j'ai retrouvé la voix et les paroles, et je les accuse durement de vouloir tout faire glisser dans le ballet, dans le Marceau, dans la symbolique banale et le décadentisme, et je cite D'Annunzio, que seul Julian connait. A ce point, nous avons définitivement perdu Jenny, la fille de Ben Hecht, qui est partie en claquant la porte. Julian me suit. Peut-être n'a-t-il pas parfaitement compris ce que je veux, mais il peut me suivre à un autre niveau que celui des longues explications. Il a été frappé lorsque j'ai dit : « Vous venez trente ans après Artaud, et vous faites des compositions pour illustrations de 1890. Maintenant défilez tous devant la caméra, un par un, dites votre nom et la première phrase qui vous vient à l'esprit. Je veux vos visages, vos voix, dans une série d'interviews rapides et hallucinantes. »

A partir de ce moment tout est allé bien. Les choses se sont déroulées avec la grâce, le bonheur et la sueur barbare des premiers jours. Ils sont redevenus un objet d'amour pour moi et pour ma caméra. Et moi pour eux ? Je ne sais pas, mais j'ai surpris chez certains le sourire de qui aime avec préméditation, sans bien en discerner les raisons. Nous avons terminé avec un jour d'avance sur le plan de travail. — Bernardo BERTOLUCCI.

(Traduction de Bernard Eisenschitz.)



Le « Living Theatre » dans « Il fico infruttuoso ».



Tourner avec Bertolucci

par Julian Beck

La première impression que j'ai eue, en travaillant aussi bien avec Bertolucci qu'avec Pasolini, c'est la beauté particulière des deux hommes. Pasolini me semble possédé, surtout quand il travaille, dirigé par et travaillant constamment à partir d'une vision, d'une image composée intérieurement de ce qui se passe sur l'écran. En tant qu'acteur, j'ai eu avec Pasolini le net sentiment que le film existait dans sa tête et qu'il était lui-même la caméra et le spectateur, que les acteurs l'aidaient, d'une manière mystérieuse, à distribuer une énergie qu'il avait en lui. Avec Bernardo, un mécanisme de travail très différent s'exerce, en ceci que Pasolini semble avoir toute une structure préconçue et qu'il garde en lui ; Bernardo, lui, extériorise tout, il est ouvert, son honnêteté est splendide et désarmante. La réalisation de « Il fico infruttuoso » a représenté pour nous-mêmes une expérience extraordinaire. Nous sommes arrivés à Rome sans préparation pour ce travail ; ni moi ni personne de la compagnie n'avait parlé auparavant avec Bernardo, et nous ne savions rien du genre de film que cela allait être, sinon que Bernardo aimait notre travail et nous le sien, et que l'idée de travailler ensemble semblait promettre un travail créateur.

Je crois que le tournage proprement dit de ce film nous a pris dix jours, et que nous avons passé environ trois jours à travailler ensemble, à répéter et à préparer ce que nous allions faire. Bernardo semblait s'adapter avec une facilité extraordinaire aux méthodes de travail très spéciales, individualistes et anarchistes, du Living Theatre. Il arriva avec un scénario qui nous donnait une liberté immense. A l'intérieur d'une histoire quasiment « entre parenthèses », le film nous permettait de faire presque tout ce que nous voulions faire à partir de l'intention initiale.

Notre problème principal était que nous n'étions pas préparés pour cela. En fait, nous avions accepté cela comme une espèce de « gig » cinématographique ; nous ne savions pas qu'il serait fait appel à nos facultés créatrices ; nous n'avions pas du tout réfléchi au travail qui allait être fait. Je ne sais pas si ce fut une bonne chose ou non ; personnellement, j'aime réfléchir longtemps avant de faire quoi que ce soit. Je crois que je travaille très rapidement quand je sais ce que je vais faire, mais il me faut un long temps avant de le savoir. Bernardo nous mit à l'aise et essaya de nous donner toutes les occasions possibles de trouver les idées, par hypothèse mystérieuses, que nous voulions trouver et exprimer pour le film.

Notre travail naît de longues discussions en commun, et nous discutons généralement un personnage ou une pièce très longuement, en lançant toutes les idées, bonnes ou mauvaises, dans la discussion, et en essayant ensuite de les condenser. Il y a souvent des impasses, et nous pouvons rester assis en rond sans rien dire pendant des heures et des heures, jusqu'à ce que la pression provoquée par l'écoulement du temps précipite la solution. Bernardo a été très rapide à comprendre cette méthode, qui provoque de l'angoisse, surtout parmi ceux qui ont une position de responsabilité.

Le premier procédé cinématographique qui nous gagna tous à la cause de Bernardo fut son intention de faire un film vraiment honnête en évitant les effets de caméra. Son propos était en un sens de faire un documentaire sur ce que faisaient les acteurs, à l'aide de longs plans monolithiques sans mouvements de caméra. Il en fit sa préoccupation majeure. Il voulait faire un film qui s'attaquait un peu à un poncif du cinéma, les fantômes, et le faire dans une lumière forte, avec une caméra essentiellement fixe. Nous avons tenté de poursuivre cela durant tout le tournage du film, jusqu'à ce qu'il devint nécessaire, pour des questions de temps, d'utiliser la caméra de manière différente. Je dis ceci parce qu'un plan où la caméra reste immobile et où il y a beaucoup de mouvement requiert une grande préparation. Au contraire, avec une caméra mobile ou tenue à la main, tout mouvement peut être suivi, ce qui exige beaucoup moins de préparation et de répétitions techniques. Mais il s'agissait vraiment, de la part de Bernardo, d'une tentative pour aborder l'honnêteté de notre travail avec une honnêteté équivalente de la part du metteur en scène et de la technique. La technique du Living Theatre est un peu — je ne sais pas si cette image est vraiment la bonne — de tenter d'approcher par des idées pratiques un ensemble d'idées métaphysiques, pour les « sortir » et les représenter, comme un nageur qui s'accroche à quelque chose pour parvenir au rivage. Bernardo sait également ce qu'il faut faire pour simplifier, pour clarifier, ce qui fut une circonstance très heureuse, parce que c'est une des qualités que Judith apporte toujours à notre travail sur scène, alors que j'ai tendance à compliquer ce que nous faisons ; et en l'absence de Judith, Bernardo remplit magnifiquement cette fonction, dégageant et purifiant ce que nous voulions faire. Nous travaillons en fonction de techniques théâtrales et d'idées théâtrales. Au cinéma, nous avions principalement fait des films de pièces que nous avions montées, en laissant la poésie cinématographique entre les mains des cinéastes. Cette fois, on nous demandait de diriger notre imagination vers la compréhension d'une technique cinématographique, une chose qui nous était simplement étrangère. Parfois je pense que nos techniques spécifiques étaient en conflit avec les exigences de la caméra. Parfois, bizarrement, notre conception de ce qui était honnête allait à l'encontre de ce que Bernardo considérait comme la solution honnête. Pourtant je pense que sa détermination à ne faire que ce qui pouvait vraiment être justifié finissait par résoudre ces conflits.

Il faut comprendre que, de jour en jour, d'heure en heure, nous ne savions véritablement pas ce que nous allions faire. Nous avions une durée donnée de film, 15 ou 20 minutes, à l'intérieur desquelles personne ne savait ce qui allait arriver. C'était une question d'invention au jour le jour ; nous avions une vue d'ensemble, mais les détails étaient vraiment totalement improvisés, et une grande partie de l'improvisation se faisait devant la caméra.

Je ne sais pas ce qui en est finalement passé dans le film ; j'ai vu autant de rushes que j'ai pu tant que nous étions à Rome et dans la mesure où nos très longues journées de travail nous le permettaient. Mais, comme cela m'arrive souvent, des morceaux et des pièces séparées ne s'ordonnent jamais dans ma tête tant que je ne peux pas voir le tout, et je suis incapable de juger. Je suis seulement conscient de l'extraordinaire patience dont Bernardo fit preuve, de la compréhension et de l'imagination qu'il exerça en créant pour nous une situation de liberté créatrice. Bernardo me semble toujours être possédé par un sens de la poésie qui est avant tout une forme très simple de poésie. Je crois que c'est celle qui est toujours présente chez les très grands poètes. C'est une poésie sans maniérismes, sans arabesques, sans symboles, toujours directe et toujours très pure, très nette et par là-même, comme la poésie de William Carlos Williams, une poésie qui touche de très près la réalité du monde. Et cette unité du monde réel et de la métaphysique de la poésie, cette unité est peut-être ce qu'il y a de plus important et de plus nécessaire dans toute vision du monde aujourd'hui. Avoir été là avec Bernardo, pour faire ce film, avoir toujours présent à l'esprit ce sens poétique de Bernardo, c'est une expérience pour moi très enrichissante, qui revient à la surface après les travaux, les horreurs, les agonies, la douleur et toutes les misères du tournage de ce film, et devient quelque chose auquel j'accorderai toujours une grande valeur. Julian BECK.

(Propos recueillis par Bernard Eisenschitz, traduits par B. Eisenschitz et P. Cottrell.)

JULIAN BECK ET LA TROUPE DU LIVING DANS « IL FICO INFRUTTUOSO ».

Bulle Ogier et
Jean-Pierre Kalfon dans « L'Amour fou »
de Jacques Rivette.



Fonctions de l'aléa

par Noël Burch

La notion d' « aléa » est très à la mode dans l'art actuel. Mais, comme toutes les modes, celle-ci recouvre une préoccupation très sérieuse, qui éclaire singulièrement un des aspects fondamentaux de la conjoncture présente. Cet aspect, c'est l'ensemble des méthodes que l'on emploie afin de contester l'unicité traditionnelle de l'œuvre occidentale, de remettre en cause le rôle de démiurge sacré et inviolable tenu jusqu'ici par l'artiste. Mais, au-delà même des « avant-gardismes », ces recherches reflètent une impatience confuse mais très répandue face à une tradition solidement ancrée, celle de l'œuvre « fermée », à quoi elles opposent l'œuvre « ouverte ».

Mais que peuvent signifier les termes « aléa » et « œuvre ouverte » au cinéma ? En littérature, théâtre, peinture, danse et surtout musique, ils ont signifié, entre autres choses, l'irruption brusque, dans un monde totalement artificiel, d'un univers de contingences plus ou moins « naturelles » qui lui est a priori totalement étranger. Ce phénomène se retrouve au cinéma, mais sous une tout autre forme, comme nous le verrons plus loin. Ce n'est donc surtout pas en vue d'une transposition directe de tel ou tel procédé aléatoire au cinéma que nous allons effectuer un rapide survol de la notion d'aléa dans un autre art (la musique), mais simplement afin de voir quelle peut être la nature générale de cette notion, et quelle peut être celle des interférences entre univers aléatoires et déterminés. Si nous avons choisi de nous référer à l'aléa musical plutôt que pictural, littéraire ou chorégraphique, c'est parce que la musique permet le mieux d'examiner le problème en termes abstraits ; quittes nous-mêmes à l'être moins lorsqu'il s'agira d'appliquer certaines de ces notions au cinéma. C'est aussi parce que les musiciens sont de loin ceux qui se sont penchés sur ce domaine de la manière la plus systématique, et la plus probante.

On affirme souvent que les musiciens de la jeune école cherchent à introduire le « hasard » dans leur musique, mais en fait, ce n'est là qu'une des démarches aléatoires, celle qui apparait dans leur art comme la plus contestable ou, si l'on veut, la plus radicale. Ceux qui s'y livrent se divisent en deux groupes, lesquels, parfois, se recoupent. Il y a d'abord ceux qui font en sorte qu'agisse sur l'œuvre **en cours d'exécution** un monde de contingences entièrement indépendant de la volonté du compositeur comme de celle de ses interprètes et dont les rapports avec l'œuvre seront par conséquent **fortuits** : c'est John Cage par exemple, qui fait poser des objets divers sur les cordes du piano, afin qu'ils se déplacent pendant l'exécution, déformant les sonorités de l'instrument de façon absolument imprévisible (piano « préparé ») ; c'est aussi tel jeune disciple allemand dont l'œuvre sollicite des réactions du public, lesquelles sont « incorporées » dans la musique, un peu à la manière d'un happening. C'est, nous l'avons dit, l'approche la plus radicale de l'aléa, l'abandon joyeux et lucide par le compositeur d'une part de son **contrôle.**

Or, cette tentation de « lâcher la bride » est ressentie également par d'autres auteurs, mais avec cette différence fondamentale qu'ils préfèrent voir le souffle du « hasard » (c'est-à-dire, d'une contingence extérieure) passer sur leur œuvre avant que celle-ci n'affronte le public. Déjà, Cage aurait composé de la musique en jouant à pile ou face (« Music for Changes ») et certains musiciens actuels, dont le plus connu en France est Xénakis, ont tiré de cette démarche des conséquences extrêmes, en confiant certaines opérations de composition à des calculateurs électroniques. Ici, évidemment, nous sommes devant le fameux « hasard contrôlé » qui peut recouvrir des attitudes plutôt confuses. Lorsqu'un auditeur demanda à Xénakis s'il apportait des modifications de son cru aux résultats obtenus par ses calculateurs, il aurait répondu : « Oui, pour des raisons esthétiques » (!).

Mais, en tant que cinéastes, nous retiendrons *ici* la fascination que peut éprouver le « créateur » à contempler et à « donner à voir » des objets ou des matériaux qu'il n'a pas lui-même créés, lesquels lui paraissent d'autant plus beaux qu'ils ne viennent pas de lui (c'est-à-dire de l'Homme, de l'Artiste). On songe ici aux « Ready-Made » de Marcel Duchamp. Mais nous retiendrons surtout la satisfaction qu'il peut éprouver (d'aucuns en ont honte, mais ne l'éprouvent pas moins) à **retravailler** tels matériaux, tels objets, à les marier savamment avec d'autres de sa propre fabrication, bref à les ramener à la notion d'œuvre close, à les arracher à la gangue de contingence où ils ont germé... et ceci tout en gardant l'originalité de ces matériaux tombés d'un autre monde (nous songeons aux frottages de Ernst).

Cependant, les types d'aléas dont on peut dire qu'ils prédominent dans la musique actuelle, surtout du fait qu'ils sont pratiqués par quelques-uns des musiciens les plus en vue, n'ont absolument rien à voir avec le hasard : ce sont ceux qui entrent dans l'élaboration d'œuvres ouvertes à visages multiples, soit par le partage des responsabilités créatrices (l'improvisation dans des limites pré-déterminées), soit par une écriture en « alternatives » (œuvres à parcours variables, à mouvements amovibles, etc.) soit, le plus souvent, par combinaison des deux.

I

A plusieurs reprises déjà nous avons établi des parallèles entre les structures, essentiellement virtuelles, du cinéma, et celles, effectives, de la musique sérielle (1). Mais presque chaque fois, anticipant les objections de contradicteurs qui ne se sont d'ailleurs pas encore manifestés (2), nous avons pris soin de dire que de tels parallèles avaient une portée limitée, qu'il ne fallait surtout pas les prendre au pied de la lettre. Or, c'est en abordant l'aléa, croyons-nous, que nous pourrons le mieux définir l'opposition entre le monde parfaitement abstrait de la musique et celui, à la fois abstrait et concret, du cinéma, opposition à travers laquelle il convient d'interpréter tous les parallèles de cette sorte, passés, présents ou à venir. Car il nous parait fondamental que le degré relatif de « pertinence organique » des deux types d'aléa (intervention directe du hasard, contrôlé ou non ; œuvre à visages multiples) soit, au cinéma, rigoureusement l'inverse de ce qu'il est en musique. L'écriture à parcours variable, avec ou sans initiative des solistes, apparait comme l'extension organiquement logique de l'écriture sérielle en général et, à travers elle, de toute l'histoire de la musique occidentale. Aucune continuité fondamentale n'est rompue par cette conception, alors que l'intervention provoquée d'éléments totalement incontrôlés, venue d'au-delà les murs

Photo du haut :
« Le Jeu du pot cassé » de Louis Lumière (1895).
Photo du bas : « Chelsea Girl »
d'Andy Warhol.





insonorisés des salles de concerts et des autres sanctuaires où la musique s'est de tout temps abritée, constitue sans aucun doute un acte de **subversion** qui remet en cause les fondements mêmes de l'art musical, ou ce qui paraît encore aujourd'hui en être les fondements. Car le hasard, tel que nous l'entendons ici, est un corps étranger que l'on introduit de force dans la musique (3).

Dans le cinéma, bien au contraire, le corps étranger c'est précisément la notion d'œuvre ouverte, et tout d'abord du fait du très petit nombre de ceux qui la prônent. On affirmera que ceci s'explique par des difficultés techniques qui ne concernent en rien le fond, ce qui n'est pas entièrement faux, mais enfin ces problèmes pourraient être assez facilement résolus. Déjà à New York, on projette d'une manière aléatoire deux films sur le même écran ou sur deux écrans juxtaposés, mais ce sont là des expériences assez frivoles. Plus sérieusement, on pourrait envisager un film à multiples facettes permutables, utilisant différents montages d'un même matériau par exemple, ou bien, par le biais du tournage en magnétoscope, des œuvres à itinéraires multiples, impliquant une sorte d'improvisation technique au stade de l'enregistrement (réalisation). Si elles existent, de pareilles expériences n'ont eu, jusqu'à présent, aucune portée véritable. Donc, au risque de sembler rejoindre les rangs d'un pragmatisme que nous avons combattu par ailleurs, nous dirons que la notion de l'unicité du spectacle nous paraît pour l'instant aussi fondamentale à une définition du cinéma que le besoin d'être à l'abri du bruitage aléatoire de la vie l'a toujours paru à celle de la musique ; il est certes possible qu'au terme d'une dizaine de siècles d'œuvres closes, cette conception de la musique soit en train de s'essouffler, mais la notion même d'œuvre au cinéma n'a que quelques dizaines d'années : il serait étonnant qu'il soit déjà temps de la remettre en cause, simplement pour faire pièce aux autres arts plus anciens, pour se donner des lettres de noblesse que l'on n'a pas encore su mériter ; d'autant plus que les perspectives que l'on sait commencent enfin à s'ouvrir devant nous dans le contexte d'un type d'œuvre, fermée, certes, mais d'une complexité et d'une richesse sans précédent dans l'histoire des arts.

II

Mais si le « hasard » fait figure d'intrus dans le monde de la musique (4), il est, au contraire, tout à fait chez lui dans celui du cinéma, et il l'a toujours été. Les cinéastes ont dû s'accommoder de sa présence, bon gré mal gré, depuis les premiers temps. Au tout début, d'ailleurs, le hasard avait une emprise presque totale sur le cinéma : Lumière installe sa caméra sur le quai de la gare de La Ciotat et attend l'arrivée du train. Lorsque celui-ci est en vue, il fait tourner la manivelle, mais, en tout cas, c'est le hasard qui prend entièrement en main « la mise en scène » : l'action du film consiste essentiellement en trajets et en gestes **imprévisibles** ; ceux des passagers qui descendent du train, ceux des gens qui les attendaient sur le quai. Et pourtant, déjà dans ce film, un des premiers qu'on ait tournés, Lumière entame cette **lutte contre le hasard** qui va caractériser presque tout le cinéma pendant les soixante années à venir. Car par le fait même d'installer sa caméra en un endroit avant que le train ne soit apparu, il parvient à déterminer à l'avance le comportement plastique d'un des éléments de son image (le train lui-même) puisqu'il s'agit d'un élément entièrement prévisible. Il établit aussi un **cadre,** au propre et au figuré, qui va forcément délimiter l'aire où se déroulera le reste de l'action, par ailleurs imprévisible. Par-delà donc la lutte aveugle, intransigeante contre le hasard, il fait un premier pas vers son **contrôle.** Nous reviendrons sur ce point capital. En même temps, Lumière se penchait aussi sur des événements entièrement prévisibles : c'est « L'Arroseur arrosé » et les films de ce style, grand pas en avant qui consiste à tenir le hasard autant que possible à l'écart du champ, à s'efforcer de le reléguer dans un lointain espace « off », d'où il ne ressurgira, très timidement, que soixante ans plus tard ; c'est, en somme, le début de la mise en scène.

La bataille contre le hasard ne fut pas remportée en un jour : il fallait le vaincre sous toutes ses formes, et dans certains cas seuls les progrès techniques pouvaient en venir à bout. Peu à peu, en tout cas, le studio devint le refuge d'un art qui voulait fuir un monde hasardeux, car il fournissait un milieu que l'on pouvait contrôler de plus en plus parfaitement, à l'aide de techniques de plus en plus raffinées. On peut dire que ces progrès ont abouti, au niveau de la technique de réalisation, à l'**independant frame** britannique, qui enserrait comédiens et techniciens dans le carcan du **story-board** et, au niveau des décors (surtout chez les Américains), à des trucages spéciaux **(special effects)** toujours plus perfectionnés (transparences, schuftan, dunning, travelling matte, etc.) qui dispensaient presque entièrement de s'aventurer hors des studios, là où le hasard ne peut souvent être tenu à l'écart qu'à coups de millions. Il est d'ailleurs intéressant de constater que cette conquête, ou plutôt ce **bannissement** du hasard, est allé de pair avec l'intronisation progressive de cette notion du degré zéro de l'écriture cinématographique qui visait surtout à rendre la technique invisible, nous l'avons dit, mais aussi à éliminer toutes les « failles » dues aux infiltrations du hasard. Nous verrons bientôt que ce n'est peut-être pas par accident que la redécouverte du hasard et le rejet de ce degré zéro sont intervenus presque au même moment dans l'histoire du cinéma.

III

Peut-être avons-nous donné la fausse impression que nous tenons tous les cinéastes depuis Lumière pour des ennemis convaincus du hasard qui n'auraient cédé devant ses incursions qu'à leur corps défendant. Et il est vrai que la fonction la plus noble du hasard, celle qui opère au niveau de la forme, n'a été comprise que très récemment par des cinéastes comme Godard et Rouch. Cependant, quelques esprits très exceptionnels avaient déjà pressenti sa fonction au niveau du langage. Dès 1920 au moins, on trouve des cinéastes qui ne cherchent pas du tout à vaincre le hasard mais veulent au contraire subordonner dans une large mesure leurs caméras à ce monde aléatoire qu'ils appellent réalité. Il s'agit, bien entendu, des premiers grands documentaristes : Dziga Vertov, Joris Ivens, Ruttman, Cavalcanti et d'autres. Mais jamais il ne serait venu à l'esprit de ces gens-là de parler de « L'Entrée du train en gare » comme d'un film aléatoire : pour eux, comme pour un Georges Sadoul aujourd'hui, ce devait être simplement un des premiers films-« témoignage ». C'est une question de vocabulaire, mais surtout d'orientation éthique Lorsqu'on a la Révolution à faire en U.R.S.S. (ou à préparer dans d'autres pays), on ne peut guère se permettre de s'attarder sur les implications esthétiques de la fixation de l'imprévisible, de la transformation du hasard en objet : les films ont un but précis, une fonction sociale, ils doivent être des fenêtres sur le monde, etc. Et cependant, on peut déjà soupçonner, chez Dziga Vertov notamment, une coupable attirance d'esthète pour la démarche qu'il a inventée, lorsqu'on voit les étonnantes recherches plastiques d'un film de basse propagande comme « Enthousiasme ».

Mais ce sentiment est tout à fait normal, car Dziga Vertov était avant tout **monteur,** comme le furent, à un moindre degré, tous les grands créateurs du cinéma soviétique muet. Or, c'est le monteur qui, le premier, a pu, dans la tranquillité de sa salle de montage, contempler les extraordinaires matériaux que le monde du hasard, figé sur la pellicule, proposait au pouvoir constructeur de ses ciseaux. Même dans des films entièrement « mis en scène », le monteur s'est vite aperçu que c'étaient souvent de menus accidents, échappant à la volonté du réalisateur qui ne pouvait même pas les voir au tournage, qui permettaient la ferme articulation de tel ou tel raccord.

Et c'est à partir de cette prise de conscience que certains cinéastes se sont mis à aborder la réalisation, surtout celle des scènes « d'action », sous un nouvel angle. Il s'agissait, par le choix des objectifs et par la mise en place de la caméra, de cerner des événements dont le déroulement dans le champ n'était que partiellement contrôlable, et de les cerner de telle façon qu'il en résultât un matériau dont on savait à l'avance qu'il présenterait des milliers de « valences » et de si nombreuses possibilités de raccords « intéressantes » que la restructuration de l'action à travers le montage deviendrait le champ d'action essentiel du réalisateur, le stade où sa volonté pourrait s'exercer avec une liberté d'autant plus grande qu'il aurait su rendre plus large l'éventail de possibilités ouvertes devant lui. Déjà, dans « La Grève », Eisenstein filme la séquence des lances d'incendie sous des angles qui, s'ils ne lui permettent guère de contrôler le détail de la composition de l'image (hypothèse presque impensable devant la réalité d'une telle scène), lui donneront, il le sait, d'innombrables possibilités de raccords

par la nature même des images qu'il « provoque » (par renversements des angles formés par les trombes d'eau, par oppositions des mouvements de foule, etc.). On pourrait imaginer cette même action mise en scène plan par plan, mais alors, non seulement le jeu des participants aurait moins de force, mais surtout le montage serait infiniment moins riche, moins souple : dans une situation semblable, le hasard, en effet, propose des solutions de raccord plus subtiles et plus complexes que toutes celles que peut préconiser le réalisateur (du moins à cette époque). Pour la séquence d' « Octobre », où de plantureuses bourgeoises en dentelles froufroutantes crèvent à coups de parapluie les yeux d'un jeune matelot, Einsenstein rapproche la caméra de l'action, la serre de très près, sachant qu'outre la beauté intrinsèque des plans ainsi obtenus, il sortira de ce tourbillon kaleidoscopique de silhouettes dansantes, de tissus tournoyants et de sang giclant une cascade d'événements qui seront perceptibles dans tous leurs détails au niveau de la pellicule développée, mais que l'opérateur n'aura même pas vus à travers sa petite loupe (un boa qui traverse le champ l'espace de deux images, un « filage » de quelques centimètres), et que ces « accidents » lui ménageront presque à chaque seizième de seconde une possibilité de bifurcation vers un autre plan par le truchement d'un raccord plastiquement satisfaisant. Ayant « lâché la bride » presque totalement au stade des prises de vue, ayant ainsi abandonné certaines de ses prérogatives aux mains du hasard, le réalisateur les récupère au centuple au stade du montage ; il a pour ainsi dire piégé le hasard : celui-ci a jeté tous ses feux devant la caméra à travers le jeu plus ou moins spontané des comédiens, et la caméra a tout **figé** dans une suite de petits cadres, 16 à la seconde ; maintenant, le réalisateur va pouvoir **choisir** parmi les possibilités d'image et de raccord dont c'est précisément le grand nombre qui lui permet, en fin de compte, de dominer le hasard au lieu d'être son tributaire (comme cela aurait été le cas si, par exemple, la scène n'avait été tournée qu'en un seul plan d'ensemble).

IV

Tout ceci peut paraitre élémentaire : le cinéma, nous dira-t-on, est toujours fait de ces compromis entre le hasard et la volonté de l'auteur. C'est exact ; mais tout est une question de degrés... et d'attitude. Il y a, d'une part, nous l'avons dit, ceux qui de tout temps ont cherché à éliminer au maximum les aléas. D'autre part, nombreux, en effet, sont ceux qui ont composé avec le hasard, mais encore ne l'ont-ils pas tous fait dans le même esprit. D'abord, il y a ceux qui ne composaient avec lui qu'en apparence : en réalité, leur principal souci était de le bannir, eux aussi, tout en érigeant un faux-semblant à sa place. Ce sont notamment les documentaristes anglais du G.P.O., dont les films nous montrent surtout des images faussement prises sur le vif ; il ne s'agissait pas précisément de reconstitutions (décors et personnages étaient « vrais »), mais les postiers qui trient le courrier dans le train pour Glasgow jouaient leurs rôles de postiers pour la caméra, dans des plans soigneusement éclairés et **mis en scène.** Ensuite, il y a ceux, comme la majorité des metteurs en scène hollywoodiens, qui composent avec le hasard d'une manière totalement empirique, voire opportuniste. Depuis les Russes, ils savent que les scènes d'action violentes ou « grouillantes » gagnent à être tournées selon cette méthode « probabiliste » ; alors ils agissent en conséquence. Mais le pragmatisme à tout prix des Américains les a amenés à employer le même type d'approche pour des situations où elle était beaucoup moins « payante ». D'où le système du champ-contrechamp stéréotypé qui semblait donner une certaine liberté supplémentaire au stade du montage en ce qui concernait les comédiens (la scène était tournée plusieurs fois sous plusieurs angles et grosseurs) ; mais cette méthode n'offrait, malgré tout, qu'un nombre de possibilités restreint au niveau plastique du montage, ce qui supprimait presque entièrement cette dimension dans des scènes où elle aurait été beaucoup mieux servie par un découpage linéaire et plus complexe, le problème des comédiens pouvant toujours être résolu par des prises multiples. Ici, on voit comment la notion de degré zéro de l'écriture a déterminé une certaine attitude envers le hasard. En effet, toute une tradition du cinéma se prétend amie du hasard, mais elle n'envisage pas celui-ci comme **un ensemble d'événements de toutes sortes**, qu'ils soient signifiants ou simplement plastiques, susceptibles d'être figés et cadrés sur pellicule ; non, pour cette tradition, le hasard s'incarne presque exclusivement chez les protagonistes, les acteurs. Le champ-contrechamp américain fut et demeure une méthode conçue pour investir les acteurs de toutes parts, établir un cadre formel d'une complexité minimum, à l'intérieur duquel ceux-ci peuvent aller, à la limite, jusqu'à l'improvisation complète (ce sont évidemment les Marx Brothers qui ont le mieux profité du type de liberté offert par ce cadre).

Pendant près de trente ans, on peut dire que le problème du degré de contrôle de l'objet filmé ne se posait qu'en fonction exclusive du « contenu », c'est-à-dire de l'acteur et de son texte, que ce soit chez X qui tient à laisser une part d'improvisation à ses comédiens, ou chez Y qui aime tourner des scènes avec comédiens dans la rue en cachant sa caméra, pour que ces scènes paraissent plus « vraies » (5). La notion eisensteinienne selon laquelle l'aléa pouvait avoir des effets sur le « contenant », au niveau du langage sinon à celui de la forme, ne semble avoir intéressé personne dans le cinéma de fiction, si ce n'est Eisenstein lui-même. Car même dans ses films parlants, apparemment moins expérimentaux que ses films muets, chaque fois qu'il s'adressait à un matériau qui lui échappait tant soit peu, Eisenstein s'est attaché à créer, à partir de ce premier matériau « réel », un second matériau, filmique celui-ci, et extrêmement vaste : il épuisait tous les angles et toutes les grosseurs possibles autour de ce fragment du « hasard » (6), tout en n'ayant qu'une notion très générale de la manière dont ces angles et ces grosseurs allaient interférer entre eux, les articulations des raccords étant déterminées en grande partie par les mille et un « accidents » de l'image qui ne seront décelés que sur la table de montage.

En dehors du cinéma de fiction, cependant, cette approche a bien été adoptée par de nombreux documentaristes nordiques et anglo-saxons qui ont vite compris que c'était ainsi qu'il fallait aborder la réalité plus ou moins incontrôlable qui les intéressait. Mais, dans l'ensemble, leur démarche était plus près de celle des monteurs d'actualités, en ce sens que, chez eux, la prescience du montage pendant le tournage était très loin de ce qu'elle fut chez le maitre russe : ils se retrouvaient donc en salle de montage face à une matière insuffisamment « pré-conditionnée » (ce fut aussi le cas de presque

Photo du haut : Shirley Clarke pendant le tournage de « The Connection ». Photo du bas : « Que Viva Mexico » de S.M. Eisenstein.





tous les metteurs en scène de fiction qui voulaient reprendre la méthode eisensteinienne pour leurs scènes de bataille). C'est peut-être pourquoi leurs films présentent si souvent un certain caractère de gratuité : des structures parfois assez complexes se greffent sur un discours d'un simplisme insigne. Chez Eisenstein, en revanche, la poésie des structures jouait un rôle essentiel au niveau du discours, surtout dans les séquences où interviennent précisément ces rapports de hasard contrôlé, qui semblent sécréter facture et discours tout à la fois (on songe surtout à la célèbre bataille sur la glace dans « Alexandre Nevsky »). Évidemment, Eisenstein, lui, ne travaillait jamais que sur des matériaux qu'il contrôlait en partie ; cette notion de contrôle partiel était même essentielle à sa méthode, et l'on imagine mal le créateur d' « Ivan le Terrible » descendant dans la rue, caméra au poing. Ce parallèle que nous semblons dresser entre lui et les documentaristes des années trente peut donc paraitre insolite, voire injuste envers ces derniers (qui ont fait d'ailleurs des films très respectables), mais le fait est qu'à tort ou à raison les documentaristes sont à peu près les seuls en Occident à avoir subi l'influence d'Eisenstein et des autres grands Russes (7), et même ce sont au fond les seuls cinéastes qui se soient jamais réclamés d'eux. Il fallait aux cinéastes de fiction bien d'autres chocs, dont celui de la télévision, pour prendre conscience qu'il y avait un parti fécond à tirer de cette découverte que tout cinéaste fait assez tôt dans sa carrière : **le matériau du cinéma est toujours plus ou moins réfractaire.**

V

Nous avons dit que le cinéma s'est essentiellement efforcé, pendant plus de cinquante ans, d'écarter dans la mesure du possible le monde des contingences vécues, le monde du hasard. Ce n'est que très récemment que l'on a senti l'intérêt qu'il pouvait y avoir à braquer la caméra sur ce monde incontrôlé, non seulement dans une perspective éthique et informative mais aussi avec la conscience que pouvaient naitre de cette confrontation des structures et même des formes nouvelles : lorsque le matériau ainsi obtenu est soumis à une élaboration par le montage après avoir été conditionné au tournage sans que soit altérée sa nature profondément aléatoire (ce que les vieux documenta-

ristes ne parvenaient pas à faire), mais surtout lorsqu'il est associé à d'autres matériaux qui, eux, sont entièrement préfabriqués. On le voit, nous retrouvons ici, sous un autre éclairage, la dialectique des matériaux telle qu'elle est pratiquée par Godard, et que nous avons évoquée dans notre quatrième article. Mais c'est que ce phénomène a, en effet, ces deux visages.

Une des plus importantes découvertes qui soient venues, semble-t-il, avec la télévision, fut que la situation de la caméra devant cette réalité aléatoire, imparfaitement contrôlable, « spontanée », n'était pas nécessairement celle du voyeur ; elle pouvait aussi être celle d'interlocuteur. C'était la naissance du cinéma-vérité dans tous ses avatars, mais surtout la naissance de tout un nouveau monde de formes narratives, au sens le plus large, utilisant **les changements de rôle de la caméra** (d'interlocuteur en voyeur passif, de voyeur « provocant » en meneur de jeu absolu, etc.) comme principe structural et formel, comme base même du discours cinématographique.

Le film que Shirley Clarke a tiré de la pièce « The Connection » donne de ce mécanisme un exemple **imité** (car la caméra n'est jamais qu'un faux interlocuteur et il est même douteux qu'à aucun moment on ait vraiment improvisé devant elle). Mais la forme du film dérive des possibilités révélées par le « vrai » cinéma-vérité et, sous cet angle, demeure très instructive : par exemple, au cours d'un plan de grand ensemble très long et presque voyant par sa mise en place savante **(caméra-auteur),** un acteur se tourne soudain vers l'objectif et prend à partie l'opérateur, faisant en sorte qu'au milieu d'un même plan la caméra change de rôle (devenant **interlocuteur**) ; plus tard, elle se fait même **voyeur passif,** lorsque l'opérateur a fumé de la marijuana et que l'objectif erre sur les murs. La portée de cette expérience dépasse de très loin celle de la pièce et même celle du film en tant que tel ; il semble d'ailleurs qu'elle aura porté quelques fruits en Europe (nous songeons, en particulier, au nouveau film de Jacques Rivette, dont on sait qu'il admire l'œuvre de Shirley Clarke... mais qui n'hésite pas, lui, à utiliser des changements de rôle véritables).

L'usage que fait Jean Rouch de ces glissements dans les rapports entre caméra et personnages est infiniment complexe et leur analyse à partir du film terminé très problématique. La

Photo du haut :
« Moi un Noir » de Jean Rouch. Photo du bas : « North Sea » d'Alberto Cavalcanti.





structuration très forte de « Moi, un Noir » met en relief la qualité apparemment tout à fait aléatoire du matériau original face au « fini » du spectacle auquel nous assistons ; mais en fait ce matériau est loin d'être homogène, il comporte plusieurs niveaux d' « authenticité » mélangés avec une science alors sans précédent (1959). L'image (tournée en muet) est faite de scènes qui sont tantôt plus ou moins dirigées, tantôt plus ou moins improvisées, tantôt plus ou moins vécues ; autrement dit, dans les deux premiers cas il y a conscience de la présence de la caméra, alors que dans le troisième la présence de la caméra est soit ignorée, soit oubliée (scène de l'ivresse). On passe continuellement d'un type de rapport à un autre, souvent à l'intérieur d'un plan, et il en résulte une sorte d'itinéraire d'appréhension d'une complexité extrême. Cela pour l'image seule. Car ensuite, les rapports entre les protagonistes et leur image filmée faisaient l'objet de semblables glissements au moment de l'enregistrement du commentaire, puisque tantôt ils oublient la présence du micro, qui devient alors « voyeur », si l'on peut dire, tantôt ils s'en souviennent, et le micro devient alors « interlocuteur ». C'est autour de ces rapports constamment mouvants entre les personnages et les instruments qui les enregistrent que s'articule tout le devenir formel de « Moi, un Noir », un des plus remarquables exemples que nous connaissions de l'usage de l'aléa comme composant structural.

VI

A la suite des pionniers français, quelques cinéastes de l'école souterraine newyorkaise se sont penchés sur ce phénomène du changement de rôle de la caméra. En dehors de l'œuvre un peu particulière de Shirley Clarke dont nous avons parlé, le plus intéressant résultat de leurs activités jusqu'à ce jour est le film d'Andy Warhol, « Chelsea Girls ». Ce film « souterrain », qui a battu tous les records de recettes dans une salle d'art de New York, constitue sans doute une des démarches les plus radicales du cinéma de « psychodrame » (dont Morin et Rouch se sont faits les apôtres, dans une optique infiniment plus « sérieuse »). Sa grande originalité vient du fait que, face aux changements de rôle de la caméra (tantôt voyeur, tantôt interlocuteur, tantôt élément de « distanciation » par un jeu de zooms et de panos saccadés, tantôt simple dictateur par un emploi très conventionnel de la mise en place), nous trouvons l'ambivalence des personnages eux-mêmes (cette belle fille qui ressemble à un travesti, en est-elle vraiment un, ou bien est-ce une lesbienne qui joue les travestis dans la vie, ou bien une femme « normale » à qui on a demandé de jouer les lesbiennes jouant les travestis, ou bien... ?) (8). Le film est un jeu de masques perpétuel, où la part de l'improvisation (guidée ou libre), celle du jeu concerté à l'avance, et même peut-être celle du texte pré-établi sont absolument indiscernables en projection. Malgré ou plutôt à cause de cette constante ambiguïté à tous les niveaux, le film possède une tension rare qui souvent se maintient tout au long de tel ou tel de ses douze plans-séquences. Cette tension est parfois incontestablement accrue du fait que chacun de ces plans-séquences dure le temps d'un chargeur de 30 minutes, et c'est d'ailleurs cette continuité inhabituelle qui rend possible certains types de changements de rôle de la part de la caméra (par exemple, de voyeur en tortionnaire, lorsqu'un participant harassé du « psycho-drame » vient se pencher sur le compteur du métrage pour voir si son supplice va bientôt finir), mais il eût sûrement été possible d'être moins systématique à cet égard (en opérant, par exemple, des coupes « invisibles ») sans altérer le fond de ce beau jeu de masques.
Quant à la forme « ouverte » assignée à l'ensemble (deux bandes projetées simultanément sur deux écrans juxtaposés avec alternance plus ou moins aléatoire des pistes sonores), nous pensons que c'est là un schème si élémentaire par rapport à la richesse et la complexité de la matière proposée par le jeu de paramètres en forme de masque que nous avons décrit, qu'il n'est guère possible de retenir que quelques effets plastiques tout à fait saisissants mais très isolés dus au rapprochement fortuit de deux images. A ce propos, il nous semble que ce film apporte une certaine confirmation à ce que nous affirmions au début, à savoir que si les rapports avec le vrai hasard peuvent être très profitables au cinéma, la forme ouverte est pour l'instant tout à fait à côté de la question.
La notion de hasard intervient aussi dans « Chelsea Girls » d'une autre manière, tout aussi passionnante. En effet, le sentiment qu'il existe un monde vraiment incontrôlé juste au-delà des limites de l'écran (c'est-à-dire des limites de ce monde dont nous ne savons jamais dans quelle mesure il est contrôlé ou non, ce qui en fait tout l'intérêt) joue un rôle intermittent mais puissant et finit par s'imbriquer à merveille dans le jeu des masques au cours d'une des séquences finales (une sorte de bagarre, apparemment authentique, fait bifurquer le jeu et l'entraîne hors du champ pendant de longues minutes).
A ce propos, on remarquera qu'en dernière analyse le monde du hasard, dont nous avons dit qu'on cherchait à le reléguer dans un coin oublié de l'espace « off », nous semble être surtout sensible lorsqu'il nous revient sans nous revenir, lorsqu'il rôde aux confins du champ sans y entrer (sa proximité nous étant communiquée par le son). Dès qu'il fait irruption à l'écran, un processus de récupération est déclenché, car, figée par la photographie, cette réalité en principe incontrôlable (incontrôlée, en tout cas), s'intègre cependant peu à peu dans un univers qui est tout de même un peu plus rassurant, non pas à cause de la nature plus réaliste du son ou plus stylisée de l'image, mais à cause de la « menace » inhérente à tout ce qui est invisible (« off ») et incontrôlé (voir n'importe quel film d'épouvante) ; surtout lorsqu'on nous fait bien comprendre que ce manque de contrôle n'est pas simulé (comme nous savons qu'il l'est dans le film d'épouvante) mais qu'il est tout à fait réel, que n'importe quoi peut effectivement surgir de cet espace « off ». En somme, donc, lorsque nous voyons des images, images que nous avons toujours l'habitude de considérer comme contrôlées par quelqu'un (metteur en scène, opérateur, peu importe) et qu'en même temps nous entendons, « off », leur contraire, c'est-à-dire les composants d'un univers non-contrôlé, nous ressentons les effets d'une tension proprement dialectique. Mais dès qu'un fragment du monde non-contrôlé « entre en scène » (même s'il y a été « invité »), il ne garde que pendant quelques secondes son caractère de corps étranger, car celui-ci se déperd progressivement au fur et à mesure que cet élément (ce personnage) s'intègre dans le jeu du champ, quel qu'il soit. (Par contre, en sortant du champ, un personnage, s'il continue à parler ou à faire du bruit, semble demeurer parfaitement intégré au monde relativement plus contrôlé du champ et étend ce monde à l'espace « off »). Tout ceci

constitue à n'en pas douter une des grandes leçons de « Chelsea Girls », suggérant un nouveau paramètre fort complexe qui recouperait à la fois les notions de dialectique entre les matériaux, entre les « rôles » de la caméra et entre l'espace « off » et celui du champ.

Nous arrivons enfin à Jean-Luc Godard, dont toute l'œuvre, depuis « la Femme mariée », s'articule essentiellement autour des rôles successifs que tient la caméra (et, en dernière analyse, le spectateur) vis-à-vis des personnages, et inversement. Dans « La Femme mariée », dont nous avons déjà parlé, les alternances entre la caméra « interlocuteur », la caméra « voyeur passif » et la caméra « meneur de jeu » étaient assez bien démarquées : en tout cas, lorsqu'elle devenait interlocuteur, un carton chiffré annonçait le fait, et lorsqu'elle devenait meneur de jeu, l'extrême stylisation des cadrages l'annonçait aussi ; mais, comme toujours chez Godard (et c'est là que la notion de jeu de masques prend de l'importance chez lui aussi), la part d'improvisation des comédiens dans les autres scènes demeure toujours très difficile à démêler, et à cause précisément de la part que l'improvisation joue ailleurs dans le film, cette incertitude prend une importance qu'elle n'a pas chez, disons, J. Mankiewizc.

C'est dans « Deux ou trois choses que je sais d'elle » que ces ambiguïtés interviennent le plus systématiquement et constituent une des trames essentielles du film. Ici, les rapports entre personnages et caméra risquent de changer à chaque instant, parfois même au milieu d'un plan (voir l'admirable séquence dans le magasin de modes, où les apartés des vendeuses et des clientes s'intègrent admirablement dans une image d'une complexité chorégraphique) ou même au milieu d'une réplique (voir le monologue de Marina Vlady chez le coiffeur). Parfois la brisure est évidente, parfois on n'en prend conscience qu'après coup, parfois même elle est insituable, bien qu'on sente son passage « quelque part par là ».

De plus en plus préoccupé, semble-t-il, par les problèmes posés par les rapports entre ses films et la société où il vit, Godard est en train, pour l'instant, de perdre de vue les possibilités structurelles et formelles (c'est-à-dire esthétiques) de ces jeux de masques, et dans « La Chinoise » ces procédés sont réduits à leur plus simple expression, c'est le moins qu'on puisse dire. Mais la contribution de Godard dans ce domaine demeure immense : il est fort probable notamment que sans lui les idées directrices de cet article n'auraient jamais pu être formulées.

VII

Mais pourquoi cacher à nos lecteurs l'inquiétude que nous éprouvons devant les développements que nous avons donnés à ces idées directrices ? Souvent, ils nous apparaissent comme de pures vues de l'esprit. Et pourtant, nous pensons que cet article est peut-être le plus important de la série ; car s'il n'est qu'une seule vérité contenue dans ces pages, elle est capitale : le matériau du cinéma est toujours réfractaire. Il est surtout réfractaire à tous les systèmes de préconceptualisation. Faut-il donc renoncer, comme le croient certains, à toute notion de forme et de structure préconçue ? Nos autres écrits seraient-ils déjà caducs ? La création au cinéma doit-elle demeurer purement empirique ? Nous pensons que non. Nous pensons que, même si notre façon d'aborder cette question n'est pas probante, il est indispensable de trouver un moyen de tenir compte de ce caractère essentiellement réfractaire, d'en tenir compte au sein même d'une approche préconceptuelle ; nous pensons que si le film veut être d'une rigueur absolue à tous les niveaux, il faut bien que sa forme finale ait tenu compte de la fonction des aléas **dès l'élaboration du découpage** (et non pas seulement en salle de montage, ou en tournant certaines scènes en extérieurs), tant au niveau du langage (approche eisensteinienne) qu'au niveau de la forme (apport du cinéma-vérité). Car il semble qu'il y ait un type de rapport « heisenbergien » entre tout cinéaste et ce qu'il filme : il ne peut braquer sa caméra dessus sans le modifier, il ne peut même pas y penser sans le modifier, car ce qu'il filme est foncièrement étranger aux artifices inhérents à ses outils, ce qu'il filme, c'est la vie. Alors, comme les physiciens modernes face à certaines particules élémentaires, les cinéastes doivent tenir compte (en combinant un jour, peut-être, les approches eisensteinienne et godardienne) de ce hiatus inévitable entre eux-mêmes et leurs outils d'une part, et la vie d'autre part, afin de pouvoir manœuvrer la vie, et, en fin de compte, la structurer quand même, au stade de l'œuvre, une œuvre qui n'en sera, à notre avis, que plus riche encore. (à suivre). — N. BURCH.

(1) Voir « Cahiers », numéros 188, 189, 190, 191, 192, 193.

(2) En effet, leur silence est à la fois gênant et inquiétant. Sommes-nous en train d'enfoncer des portes ouvertes que personne ne se donne même plus la peine de défendre ?

(3) Nous ne parlons pas, bien entendu, de l'utilisation très restreinte du hasard pour choisir entre différents parcours possibles (par exemple, tirage au sort chez Pousseur).

(4) Et, à notre sens, dans la littérature et les arts plastiques, aussi, mais là notre compétence est moindre.

(5) Mais neuf fois sur dix, ce « réalisme » est détruit par la nécessité du doublage et du mixage.

(6) Voir à ce propos les rushes non montés de « Que Viva Mexico » projetés naguère à la Cinémathèque Française.

(7) Sur le cinéma japonais, par contre, l'influence russe fut grande, en tous cas dans les années 30 (chez Ozu, bien entendu, mais aussi chez d'autres, pratiquement inconnus en Occident).

(8) Il y avait déjà l'amorce de ce principe dans « Moi, un Noir », puisque les personnages s'identifiaient périodiquement avec Edward G. Robinson, Lemmy Caution et Dorothy Lamour.

(9) Excepté, en principe, le cinéma d'animation. Mais le cas de McLaren est significatif à cet égard. Dans les films de sa « grande époque », le célèbre canadien a délibérément choisi une technique (dessin direct sur pellicule) qui introduisait dans l'image un élément aléatoire, incontrôlable, sous la forme de ce qu'on décrirait normalement comme un défaut technique. Il s'agit de ce manque de fixité des signes qui caractérise son œuvre d'alors. Si l'on nous permet d'extrapoler à la faveur de cette note, c'est aussi un peu la démarche de bon nombre de cinéastes de l'école souterraine américaine, qui se complaisent à des images floues ou surexposées, pensant ainsi échapper à une notion de perfection technique (qui appartient selon eux au XIXe siècle), et à la notion du contrôle absolu de l'artiste. Le sautillement de McLaren agit au moins comme une sorte de colorant, uniforme mais non désagréable à petites doses. Chez les autres, apprentis sorciers d'un hasard fort mal compris, les **défauts** de leurs films ne se transmuent que très rarement en composants esthétiques ; en général, ils ne font que brouiller notre appréhension d'œuvres embryonnaires.

Marina Vlady dans
« Deux ou trois choses que je sais d'elle »
de Jean-Luc Godard.



Situation du nouveau cinéma : Canada

1

L'île, ou l'exemplarité d'un cinéma de combat par Jean-Louis Comolli



Lettre de Montréal par Pierre Perrault



1

De toutes les compétitions auxquelles les festivals peuvent donner lieu, celle du cinquième festival du cinéma canadien de Montréal aura été la moins futile : pour tous les Canadiens cinéastes, en course ou pas, c'était d'une bien réelle et concrète lutte pour leur survie qu'il s'agissait là. L'ont prouvé les « vainqueurs » — Jean Pierre Lefebvre avec « Il ne faut pas mourir pour ça » et, confédéralement, Allan King avec « Warrendale » —, en partageant leur prix de 5 000 dollars avec leurs « concurrents » : Michel Brault (« Entre la mer et l'eau douce »), Larry Kent (« High ») et Pierre Perrault (« Le Règne du jour »).

Survie, oui, dans la mesure même où, pour les Anglo-Canadiens cinéastes d'une part, le risque permanent est de se laisser doucement envahir, englober, absorber par la puissance américaine plus que voisine puisque de longue date installée en maîtresse dans l'industrie cinématographique canadienne (cf. le réquisitoire d'Arthur Lamothe dans notre no 176), de se laisser, si ce n'est chose déjà faite, griser et gagner sinon vraiment par le mirage hollywoodien, par ce du moins, mythes, société, mœurs, succès, dont il est l'expression cinématographique triomphante...

Pour les cinéastes québecois d'autre part, dans cette mesure aussi où survivre est pour eux — puisque certes ils ne sont pas tentés par l'assimilation U.S. — tout d'abord et simplement conquérir leur droit à l'existence. Car, s'ils font la preuve, en tournant malgré tout, que le cinéma est **possible** au Québec, il leur reste à convaincre et son gouvernement et ses financiers qu'il est aussi **vital**, puisque les films de Brault - Groulx - Jutra - Lamothe - Lefebvre - Perrault et la suite non seulement participent de l'affirmation globale du Québec comme nation et peuple, mais que, même, ils sont dans cette encore fragile épopée d'indépendance en première ligne, se faisant hors et contre capitaux, idéologies et standards américains, et ne cessant de manifester, aux yeux québecois autant qu'aux étrangers, l'originalité, la résistance et la non-miscibilité des caractères canadiens-français.

D'un problématique ciné anglo-canadien. Des films anglo-canadiens les plus représentatifs — dont quelques-uns sont parvenus jusqu'en France (« Nobody Waved Good Bye » de Don Owen ; « Winter Kept us Warm » de David Secter ; « Warrendale » de Allan King), il n'y aurait que peu de choses à dire encore si, de cette entité bâtarde que ne peut qu'être le « cinéma canadien », un certain malentendu ne voulait les faire passer pour les œuvres majeures et les plus mûres. C'est le malentendu qui fait opposer **l'universalité** des thèmes traités par les Anglo-Canadiens au **particularisme** de ceux des Québecois.

D'abord, il faut noter que, pour être « universels », les thèmes de Don Owen ou de Allan King (l'adolescence perturbée, l'enfance rétive), n'en sont pas moins avant tout ceux privilégiés du nord-américanisme (ne serait-ce que parce que, dans les pays moins installés, d'autres problèmes peut-être priment ceux-là...). La question est celle-ci : qu'il n'y a pas de réelle frontière quant aux mœurs, systèmes d'éducation, de pensée, préoccupations et comportements entre les provinces anglophones du Canada et celles des U.S.A. Or, loin de cultiver leurs différences et originalités, il semble bien que les cinéastes de Toronto ne visent, pour conquérir peut-être le plus tentant des marchés, qu'à gommer leurs arêtes vives et se faire conformes.

Etre universellement compris : le but ne serait pas méprisable s'il n'avait pour chemin obligé une certaine abdication de la **différence.** Filmer, on commence de le savoir, c'est précisément d'emblée manifester au sein du monde réel cette différence, c'est lui donner lieu d'être et l'affirmer davantage ; différence point anecdotique (quoique ce soit bien à ce niveau qu'hélas le plus souvent on la cultive) et dont la résidence n'est pas du domaine de la plus ou moins vive imagination des cinéastes ou scénaristes, mais différence fondamentale, et donnée d'emblée comme constitutive du cinéma : cette différence c'est, déjà, le film lui-même au regard du monde. Et vouloir que le film confirme le monde par conformité avec lui, c'est renoncer sans lutte déci-

sive à ce que le cinéma doive créer son objet plutôt que l'illustrer. En ce sens « Warrendale » n'est qu'une — vaine — paraphrase filmique d'une matière déjà fortement cinématographique. Enregistrer ce par quoi la vie ressemble au film, comme c'est l'entreprise du « cinéma-vérité » à l'anglo-saxonne, n'est pas fonder le film en vie, mais opérer à l'intérieur du vécu une sélection de ses seuls moments **spectaculaires.** Chez Leacock comme chez King (au contraire de Perrault, Brault ou Lamothe), la caméra sonore a beau être voulue liée à l'événement, elle n'en est pas moins fascinée par tout ce qui désigne le fait brut comme spectacle — et le suppose donc digne de représentation — à la suite de quoi le cinéaste peut se croire dispensé de la tâche de conférer lui-même et par des moyens proprement cinématographiques la dignité de chose représentée aux choses vues et vécues...

A ce point, même la vertu de témoignage d'un tel cinéma peut être tenue pour nulle, dans la mesure où tout l'effort y est — en ne considérant comme filmable que l'événement que ses qualités de spectaculaire rehaussent d'elles-mêmes au niveau du drame et donc de la participation — d'abolir la distance entre cet événement et son témoin. Les spectateurs de « Warrendale » se voient imposer une participation émotionnelle à un spectacle que pourtant on leur dit n'être que constat. Il y a là un transfert quelque peu illicite.

Quant à « High », de Larry Kent, que Perrault veut malgré tout sauver pour ce que c'est aussi un constat (et l'on passe ici de l' « universel » à l'hyper-original), disons qu'encore une fois il s'y agit non pas de constituer ce que l'on filme en fait cinématographique, mais de conformer au contraire le cinéma à une certaine matière que l'on a choisi de filmer pour ce qu'elle donne asile à tous les délires formels. Orgies et drogues, envies et dégoûts de la chair : si d'emblée les prétextes sont excessifs, que leur réalisation se veuille strictement documentaire ou au contraire participante et soucieuse de les égaler en excès, c'est tout de même à la redondance que l'on en arrive. En ce sens, les défauts de « High » sont ceux mêmes de la plupart des films de l' « underground » new-yorkais.

Cette double polarisation du cinéma anglo-canadien — de l'universel para-hollywoodien à l'exceptionnel para-new-yorkais — recoupe et même recopie la bipartition du cinéma américain ; à une nuance près toutefois : c'est que le cinéma canadien, aussi pauvre en capitaux qu'en traditions, est contraint à plus de souplesse technique, à des formes moins élaborées, cette modestie de moyens et d'ambitions le forçant à tenir plus ou moins le milieu entre commercialisation et expérimentation, et le constituant finalement en une sorte de « nouvelle vague » : celle même qui faisait défaut au cinéma américain... Entre les surenchères impersonnelles et commerciales d'Hollywood, et celles, narcissiques et expérimentales, de New York, une moyenne restait à trouver, et si ce semble être du côté canadien plutôt que de l'américain, il faut y voir une preuve supplémentaire de l'indifférenciation des deux cultures et des deux sociétés. Car, quelque incontestables que soient les facteurs de renouvellement (jeunesse des cinéastes, souplesse des techniques, légèreté des budgets et des cadres) que peut infuser au cinéma américain le cinéma canadien anglais, on peut se demander, en regard de la perméabilité des frontières, du chevauchement des identités et des intérêts (si, sens Nord-Sud, l'on exporte cinéastes, acteurs — le Peter Kastner de « Nobody... » devenu, à Hollywood, celui de « You're a Big Boy Now » — et bénéfices — presque toutes les salles canadiennes relevant des compagnies U.S. —, dans l'autre sens, Sud-Nord, ce sont de plus dangereux produits qui transitent : idéologies et dogmes), on peut se demander jusqu'à quel point ces particularités du cinéma canadien anglais peuvent suffire à fonder et préserver son originalité...

L'image reproductrice de ressemblances et productrice de différences. Rayon québecois, les données s'inversent. Si Lefebvre, Perrault et Brault (1) sont loin de faire les **mêmes** films, cependant leurs chemins convergent et c'est au niveau général de cette convergence que le cinéma québecois reste le moins compris à l'étranger aussi bien que, en son pays même, par ceux — officiels de la production ou de l'administration gouvernementale — qui le régissent. Jean Pierre Lefebvre, en trois ans, a tourné quatre films (« Le Révolutionnaire », « Patricia et Jean-Baptiste », « Il ne faut pas mourir pour ça » et « Mon œil », encore au montage) ; Pierre Perrault trois films : « Pour la suite du monde », « Le Règne du jour », et maintenant « Manda », ou « Les Goélettes » ; le cinéma québecois est de récente naissance : trop peu d'œuvres encore y comptent pour qu'entre elles des liens profonds ne se nouent, pour qu'elles ne soient dans leur contemporanéité soumises aux mêmes courants et promises aux mêmes fonctions ; or, de ces trois **séries :** celle de Lefebvre, celle de Perrault et celle du cinéma québecois, une même



Ci-dessus : Jean Pierre Lefebvre ; autre page : Marcel Sabourin dans « Il ne faut pas mourir pour ça ».

cohérence commence de se dégager. La plus évidente est celle de l'œuvre de Perrault, dans la mesure d'abord où ses points de référence **externes** sont, d'un film à l'autre, les mêmes : l'île aux Couldres et ses habitants, traditions, parlers, Alexis et Marie Tremblay ; dans la mesure aussi où, des thèmes (dont certains ont valeur de leitmotive obsessionnels : Jacques Cartier par exemple) aux méthodes de tournage, le contenu et la forme des films semblent de l'un à l'autre se continuer. Pourtant, cette œuvre, que tout en elle affirme comme cohérente et suivie, passe encore, en raison même des rapports de contingence qu'elle entretient avec sa matière humaine, pour incontrôlée, livrée aux hasards du « vécu » (le dernier de ces hasards étant la mort d'Alexis), échappant à la volonté propre de Perrault et par conséquent n'étant que restrictivement reconnue comme œuvre vraie. Or, — et c'est ici le lieu d'un malentendu aussi grave que fréquent, que vient renforcer la confuse croyance que Perrault fait du « cinéma-vérité » et que le « cinéma-vérité » n'autorise qu'à une création réduite —, il se produit en fait tout le contraire : que c'est à mesure que Perrault filme les êtres et choses de l'île aux Couldres qu'il leur confère une existence authentique ; que si, dans son premier film, on pouvait encore estimer primordiale la part du **document** — donc du monde — en regard de celle de l'art et de l'intervention créatrice, dès le second film, le doute n'est plus permis précisément parce qu'il reprend les personnages, thèmes, lieux et légendes du premier : parce que si Alexis Tremblay a été une première fois héros et matière d'un film, il l'est à jamais, et ainsi du reste. Loin alors que l'on puisse croire l'œuvre de Perrault soumise à l'ordre du monde et dépendante des accidents du vécu, il faut s'accoutumer au contraire à cette idée que ce que les films montrent et



Marcel Sabourin dans « Il ne faut pas mourir pour ça » de Jean Pierre Lefebvre.

rendent manifeste, cela est la seule réalité possible ; réalité cinématographique dont l'autre ne serait que l'écho, le pendant, et peut-être même le succédané. Ainsi Perrault n'est-il pas le patient enregistreur de vie qu'il semble d'abord : et si l'on ne peut dénier à Alexis et Marie Tremblay qu'ils sont non des « acteurs » mais des « êtres », c'est **d'êtres cinématographiques** qu'il s'agit exclusivement. Aussi l'œuvre de Perrault ne décrit-elle pas un univers, ni ne le transcrit ou ne le reproduit, mais le crée-t-elle ; et les rimes qui se trouvent d'un film à l'autre ne sont-elles pas le fait du hasard, pas coïncidences, mais bien au contraire constantes thématiques, éléments structurels. C'est donc dans l'ordre de la création absolue qu'il faut situer la quête de Perrault, et la construction du « Règne du jour » en témoigne, où la chronologie et la géographie, le passé et le présent, l'action et son souvenir ou son récit, l'ici et l'ailleurs ne sont jamais imposés par l'ordre « réel » (c'est-à-dire extérieur au film) des événements, mais varient selon la logique ou la poétique des associations d'idées ou de mots ou d'images : selon les seules nécessités cinématographiques.

Ce n'est donc pas une **image** de ce **qui est** ou de **ce qui a été** que les films de Perrault proposent au spectateur. Ce n'est pas d'une réalité étrangère ou exotique — même aux Canadiens — que le spectateur est convié à être témoin. Mais, tout à l'opposé, une image **en train de faire être** simultanément à l'écran et à la conscience du spectateur ce qu'elle montre ; donc pas une image de l'Autre, mais de soi-même. Ainsi seulement peut s'expliquer que les personnages de ces films, que nous « savons » exister, nous soient indistinctement, corrélativement, proches et lointains, familiers et étranges. Si Perrault choisit de filmer — de faire cinématographiquement exister — tel ou tel homme canadien, c'est moins pour traquer et tout saisir de la réalité particulière de cet être individuel que pour, au contraire, renvoyer, en lui donnant dimension cinématographique (et même, dès lors, fictionnelle) cette particularité (d'un intérêt seulement documentaire) à l'image de lui-même dont chaque spectateur — et chaque Canadien — est habité. Autrement dit, le « particularisme » des sujets de Perrault (qu'on lui reproche implicitement comme au reste du cinéma québecois) n'est en l'occurrence que le chemin privilégié, pour le film et son auteur, d'une quête des identités et différences générales ; pour le spectateur, d'une prise de conscience de sa propre différence et de sa propre identité. A travers le portrait par exemple d'Alexis — niveau accessoire de la signification —, c'est — niveau essentiel — l'image de l'homme lié aux grands mythes (le voyage, le retour, les ancêtres), aux grandes formulations (la parole, le récit, la mémoire) et à la mort enfin qui se constitue et vaut dès lors pour tous. Leçon plus universelle, on l'admettra, que ne peuvent en donner les lieux communs dont sont friands les Anglo-Canadiens.

Il n'en va pas autrement de l'œuvre de Lefebvre. Car ce n'est pas une différence de nature entre elle et celle de Perrault que celle-là recourre à la fiction et aux acteurs alors que celle-ci procède du vécu (l'une n'est pas moins totalitairement cinématographique que l'autre) : si Lefebvre ne reprend pas de film en film les mêmes personnages ni ne prolonge les mêmes actes, un réseau, non plus tellement événementiel ou thématique mais où jouent entre eux éléments formels et rythmiques, se développe pourtant et fonde une continuité, une unité dont personnages et idées, par leurs variations propres, constituent les modulations. Une certaine conception du rythme et de la durée, une façon de « pousser » chaque scène à sa limite, aboutissent à une sorte de rhétorique de l'insistance, ou, pour chercher plutôt du côté de la musique, des notes tenues. Aux variations infimes ou subtiles de ces « éléments de style », s'opposent des fictions qui semblent s'agencer en dents de scie, chaque pointe en deçà ou au-delà du réalisme cinématographique conventionnel. Mais tout se passe comme si, autour de ce « réalisme » idéal, virtuel et absent, les fables (avec leur dimension double d'absurde et d'exemplaire) tournaient du plus loin au plus près, non tant pour approcher ce « réel » du moyen terme ni coïncider avec lui, mais plutôt, par sortes d'appels d'air, l'inviter à sortir de lui-même et de ses limites. Ainsi, là comme chez Perrault, il ne s'agit pas que l'image du monde soit fidèle au monde, mais le contraire. Les deux démarches sont également critiques, à cette nuance près que c'est une société tout entière qu'à travers tel ou tel de ses « cas » Lefebvre démonte et confronte à son image. Aussi n'est-ce pas l'évidence de la ressemblance mais sa difficulté, pas l'immédiateté et la certitude, mais l'insécurité et la gêne de la reconnaissance par le spectateur de son image qui fait son prix. Plutôt que de proposer au Québecois une image de lui-même conforme à son attente (c'est-à-dire modelée de longue date par une certaine insertion sociale, façonnée de tabous et de complexes), les films de Lefebvre — qui ont en ce sens, comme ceux de Perrault, certaine fonction thérapeutique ou simplement maïeutique — font du détour par la caricature, la charge, l'excès, la poésie, bref, le cinéma, la voie plus brutale et plus féconde d'une reconnaissance plus essentielle parce que douloureuse. Perrault et Lefebvre : c'est au Québec que naissent aujourd'hui les formes les plus engagées du cinéma moderne.

Jean-Louis COMOLLI.

(1) Sur le film de Michel Brault, « Entre la mer et l'eau douce », lire ce que Pierre Perrault en dit un peu plus loin. Je ne saurais faire mieux.



2

Lettre de Montréal

Spectateur au goût très personnel — donc par cela même critique (encore qu'il récuserait certainement le terme), Pierre Perrault n'est sûrement pas homme à écrire des « comptes rendus de festivals ». Voici pourtant qu'à l'occasion de celui de Montréal, et la passion aidant, il a écrit quelque chose qui y ressemble fort : cette lettre. Un compte rendu privé, sans doute, mais dont la spontanéité, justement, outre l'intérêt, nous semble justifier la publication. Pierre Perrault d'ailleurs nous a toujours laissé toute latitude d'utiliser ses dits pour le plus grand bien du cinéma en général — et de celui du Canada en particulier. — M. D.

« Toute cette folie du festival est à peine terminée. L'an dernier tu étais là. Cette année il y avait Comolli, Labarthe, que je ne connaissais pas. Nous allons demain à Trois-Rivières rencontrer Manda, l'héroïne des Goélettes.

« J'ai vu « La Barrière », « Le Ballon », « Les Tziganes », et « Loin du Vietnam ». Pas très impressionné par tout ça. Les « Tziganes » (heureux ou malheureux) me parait un film qui cherche à illustrer une nouvelle de Pierre Lhermite sur les méfaits de l'absinthe avec une collection complète des calendriers du clergé. « Barrière » : le symbolisme des escaliers, des rails, des cafés vides et des toits de toile sur lesquels on marche comme dans un nuage, me paraît plus usé que le bon vieux mélodrame. « Le Ballon » : vingt fois la même séquence sur une histoire qui n'arrive pas à m'intéresser : les citations amusantes. Et « Loin du Vietnam » : le meilleur et le pire. La force du vécu efface la fiction. Et ces prouesses de Resnais ou de Godard m'attristent. Est-ce qu'un cinéaste ne pèse pas plus lourd que ça ? Ivens, Klein, par contre, m'ont beaucoup apporté. Je suis d'ailleurs à peu près le seul de cet avis avec Janine Bazin. J'en ai assez. Je ne vais plus au cinéma.

« Pourtant, le festival canadien m'a donné autre chose. Un festival de l'amitié où les rivalités, les compétitions n'ont pas tenu devant les événements cinémato... ou autres. Allan King est reparti ému d'avoir vécu ces quelques jours à Montréal où il a connu Jean-Pierre Lefebvre (qui a partagé avec lui le Grand Prix), Michel Brault (qui a obtenu une mention pour la qualité de l'image et le jeu des comédiens) et moi-même, qu'il avait déjà rencontré à Cannes.

« Nous avons ensemble rédigé une déclaration contre la censure qui a interdit le film de Larry Kent, « High ». Film étrange et dur sur lequel il faudrait s'expliquer longuement. Je crois qu'il vaut par ses séquences porno (elles ne sont pas érotiques)— mais sont-elles porno ? Au sens de la loi, bien sûr. Un couple fait l'amour devant une fille. L'image est brutale, on n'y épargne rien. Quand l'accouplement est terminé, l'autre fille prend la place et cherche à réveiller le désir assouvi. Tout cela semble assez minable, et l'est. La photo est d'une cruauté, d'une rigueur, d'une tension crispantes. Aucune tentative pour poétiser, embellir ou maquiller. Les fesses sont plus blanches que les dos, comme dans la vie. Les enfants s'aiment sans laisser voir l'amour. Ils se donnent et s'échangent des satisfactions. Sans élégance. A la sauvette. Comme les Indiens boivent : au-delà de la soif. Comme si le désir les précédait, les aveuglait, les dépassait. Ils s'enivrent en grimaçant. Ils cherchent l'ivresse sans apprécier le vin lui-même. Et pourtant une détresse parfois, et aussi parmi les gestes gloutons des tendresses inexplicables (pour ainsi dire antérieures, comme deux enfants qui se caressent avant que naisse le désir) font de cette longue scène un constat aussi pathétique peut-être que celui de « Warrendale ». Ensuite le film devient joli, un peu pâle, habile, différent. Il se met à ressembler à n'importe quel film et raconte sans maladresse une histoire quelconque genre série noire. De ce fait, les premières séquences perdent leur véritable impact et n'ont plus guère qu'une signification visuelle. Le spectateur devient voyeur et le censeur vengeur. L'ambiguïté du film justifie la censure d'agir... et non d'exister.

« Nous avons donc ensemble débattu la question censure, ce qui nous a amenés à réfléchir également sur la compétition où nous nous trouvions engagés par la force du festival et des habitudes. Nous nous sommes rendus compte qu'on nous demandait de combattre comme des gladiateurs parce que le peuple réclame du pain et des héros. Le goût du jeu, la recherche de l'idole et l'incapacité de penser se conjuguent pour justifier aussi bien les courses de chevaux, les matchs de hockey, les festivals de cinéma et les prix de littérature. Le public accepte qu'on pense à sa place, et aussi les distributeurs, et surtout les producteurs. Chacun sait qu'on peut mesurer une course au dixième de seconde. Il est déjà ridicule qu'un dixième de seconde fasse une telle différence entre un coureur et l'autre. Mais comment mesurer le temps d'un film ? Autant de jurys, autant d'opinions. C'est la loterie. Et pourtant, ce jeu donne droit pour le gagnant à une infaillibilité temporaire qui écœurait chacun de nous. Personne ne voulait bénéficier de cette sorte de malentendu. Surtout dans les circonstances pénibles où se trouve l'exploitation au Québec. Nous avons donc décidé de partager en cinq (avec Kent) le prix de cinq mille dollars attribué au gagnant, pour bien signifier qu'il n'y avait pas de gagnant.

« Je crois que notre geste n'a rien changé au rituel. Les journalistes, les

producteurs, les distributeurs ont accepté l'opinion du jury comme d'habitude et l'ont préférée à nos prétentions. Mais il y a entre nous cette satisfaction de ne pas avoir accepté la supercherie. Quelques autres aussi semblent avoir compris notre geste.

Ce qui ne m'empêche pas de penser que le film de J.-P. Lefebvre « Il ne faut pas mourir pour ça » méritait largement l'honneur d'un Grand Prix. Il est l'œuvre d'un très jeune cinéaste en révolte, lucide. Jean Pierre Lefebvre est venu au cinéma par le chemin des salles, des ciné-clubs, des revues. Il a collaboré à « Objectif ». Il a analysé beaucoup de films. Il a renié beaucoup de choses. C'est un pur. Il ne fait pas de concession. Il fustige le présent. Et il se risque tête baissée dans le futur. Il s'engage dans ses propres manières. Il découvre son jeu, non sans pressentir que d'autres relèveront son intransigeance et déposeront contre lui les actes d'accusation d'une nouvelle pureté. J'apprécie son courage. Il a tout risqué, sans attendre que le cinéma vienne à lui. Au contraire, il le précède, il lui force la main, il joue contre toutes les règles, il a fait un cinéma du pauvre avec la sérénité d'un clochard qui vient de refuser un héritage, et il a gagné.

« Son film révèle une extraordinaire maîtrise de la matière visuelle et de la substance invisible. Il s'acharne d'ailleurs à dénoncer le secret, à déchiffrer sans autre moyen que l'intelligence même du spectateur. Son film est silence. Et quand il parle, c'est presque toujours d'autre chose. C'est un cinéma qui laisse à entendre. Même par l'image.

« Par l'insistante tendresse de ses images, apparemment inoffensives, il crée des tensions, il accélère des lenteurs, il pénètre dans l'obscur et il confronte l'apparence (qui est visuelle) à la profondeur (qui n'est visible que dans l'intelligence de celui qui dépose des images et les interprète : Jean Pierre, lui, se contente de donner aux images la charge de contenir une matière analysable). Abel, cet étrange fantoche aimable et insaisissable, est un être de tendresse impassible. Sa vie l'a privé de lui-même parce qu'il n'arrive pas à


Jean Pierre Lefebvre . « Il ne faut pas mourir pour ça ».

se croire possible. Il joue des apparences — c'est tout ce qu'il possède. Il s'entoure de gestes, de manières qui lui servent d'abri. Et il frôle les tendresses comme celui qui regarde les pâtisseries à travers une vitrine. La séquence où il offre à une fille une robe qui est exactement celle qu'elle porte ce soir-là, transporte dans les événements (comme un signe) son incapacité de communiquer. On ne peut pas dire que ce cadeau raté n'ait pas touché la fille... Mais l'émotion se transforme en pitié. Il ressemble, Abel, à un mélo vivant. Quand il cherche à émouvoir, il ne parvient qu'à émotionner... La peur du ridicule le fait reculer devant lui-même... Il se dérobe... Il se costume... pitoyable Don Quichotte sans moulin.

« Je ne vois pas dans « Warrendale » la même perfection formelle ou dramatique. Cette sorte de grossièreté du moulage dépend de la démarche accomplie par Allan King à l'intérieur d'un monde dérobé à lui-même par une aliénation mentale temporaire. On dirait qu'il accepte le vide intérieur. Il refuse presque de l'explorer ou de le signifier. Chacun des enfants racontés dans « Warrendale » n'est exprimé que par l'extériorisation la plus violente possible de sa révolte. Une succession de crises délirantes nous a acheminés vers une tension de plus en plus tragique. Comme si pour dire le Viet-nam il suffisait de montrer des morts et des blessés. Peut-être ne s'agit-il pas de faire voir ni comprendre, mais seulement sentir l'horreur. La démarche est héroïque de la part du cinéaste et cuisante pour le spectateur. Le délire nous envoûte comme une drogue et nous paralyse. Nous devenons ivres de cris, prêts à crier. Mais personne ne sort. La douleur humaine reste soutenable. Regrettable mais plausible. Certains parlent de profanation. Personne ne prononce le mot Cruauté.

« Ceci m'incite à demander pourquoi Jean Renoir n'a pas pu voir la mort du cochon dans « Le Règne du jour », ce très vieux rituel, un des plus anciens : le sacrifice d'un animal. A Cannes, beaucoup de spectateurs sortaient pour la même raison : cruauté envers les animaux, sans comprendre comment ils pouvaient endosser les milliers de morts humaines qui sont la substance du cinéma. Jean Renoir lui-même, qui ne ferait pas mal à une mouche, combien d'hommes a-t-il fait mourir dans ses films ? Etrange : le film de King atteint notre sensibilité. Nous apprend que l'homme souffre. Mais je me demande si le spectateur à la fin ne s'apitoie pas davantage sur lui-même. Pour ma part, je regrette de n'avoir pas pénétré à l'intérieur du délire. Ces enfants sont apparemment lucides et souvent très doués, mais on ne les voit jamais qu'en crise. Mon désir de les connaître n'est pas l'expression d'une critique du film. Au contraire prouve-t-il à quel point un tel cinéma dépasse le spectacle et nous engage dans la réalité. Car les enfants de « Warrendale » continuent à vivre et à poser au monde la question de leur détresse. J'ai peur que leur délire ne soit tout compte fait que l'apparence aiguë d'une situation bien plus tragique. La détresse ne nous atteint pas si intimement que ses motifs. La maladie n'est pas aussi pénible que la souffrance du malade. Et un malade n'est pas l'objet de la médecine, mais une personne et son histoire. Je n'ai pas connu les enfants de « Warrendale », et je crains fort que mon émotion (trop abstraite) ne s'émousse trop vite. C'est une question que je ne pose pas au film, mais à moi-même.

« Comment mesurer la valeur d'un film semblable qui refuse tous les usages du cinéma et porte un témoignage brutal sans interpréter ni analyser les faits ? Un film qui ne donne ni à comprendre ni à réfléchir mais seulement à subir un choc émotif transporté par une situation indéchiffrable. Et pourtant le choc est incontestable et bouleversant.

« Enfin, il y eut « Entre la Mer et l'Eau Doulce » (comme il eût fallu l'écrire puisque le mot est tiré de Cartier, lu par Alexis au début de « Pour la Suite du Monde »). Michel Brault a puisé une bonne partie de son inspiration dans l'Ile aux Couldres et de son expérience dans « Pour la suite... ». Il utilise une goélette de l'île (tournage en direct... et dirigé), il tourne des bouts de mi-carême... Son héros vient de Charlevoix... et se nomme Tremblay. Pourtant, il a tenté avec une inspiration similaire une expérience nouvelle, tandis que « Le Règne du Jour » puise aux mêmes sources pour prolonger et approfondir l'entreprise « Pour la Suite »...

« Le film de Michel Brault est une plus grande réussite qu'on ne dit. Il a cerné avec franchise et naïveté une réalité ardente qu'il n'a pas voulu approfondir ni rendre épique. Il expérimente une banalité chaleureuse, il l'exprime admirablement. L'auteur du film ne regrette pas ce faible héros, médiocre, chaleureux. Au contraire, il en fait l'objet de son film. Son héros ne fera pas de conquête. Il reussira le moins important. Il n'a ni passion ni regret... pas même d'ambition, semble-t-il, mais du talent. Il ne veut pas changer le « Cours des choses » comme Abel. Il n'a pas appris qu'il a droit à quelque chose. Il n'appartient ni à la terre ni au ciel mais à l'immédiat. Il se tire d'affaire et c'est tout. D'ailleurs, personne ne le regrette non plus. Autant dire un destin sans victoire ni défaite... incolore.

« Par ailleurs, Michel, autour de ce personnage, réussit une description émouvante d'une société sans espoir mais non sans ressource. Sa description toutefois repose sur un certain nombre de signes qu'un spectateur éloigné n'entend pas dans toutes leurs implications, comme nous échappe ici une partie de la saveur du marseillais ou de l'argot. Ainsi, quand Claude Tremblay retrouve dans une banale maison de chambres (Tourist Room) son frère qui habite Montréal depuis quelque temps, il lui crie : « Salut mon grand tabarnaque ! »... mais qui reconnaît le mot « Tabernacle » transformé en juron, et surtout qui reconnaît dans ce mot rugueux l'expression d'une amitié fraternelle faite de franchise brutale et de dévouement exceptionnel. Dans ce monde des voyageurs, ce monde étrange des jeunes gens évadés de leur village pour poursuivre à la ville un vague rêve — ni trop grand parce qu'on n'est pas instruit, ni trop petit parce qu'on a appris la liberté au bord de la mer — la fraternité joue un rôle essentiel et secret.

Quand Claude dit : « Salut mon grand Tabarnaque », il ne donne pas une description de son amitié pour le frère, mais il l'exprime (d'une certaine manière inégalable) en sorte que le frère, et tous ceux qui utilisent le même système linguistique comprennent sans



Allan King : « Warrendale ».

légende. Cette phrase m'a bouleversé. La salle riait et moi aussi. Mais j'ai songé qu'il y avait dans cette formule, dans l'éloquence instantanée de cette salutation, non pas une plus ou moins juste expression d'un sentiment qui préfère se dissimuler, mais une indispensable adéquation entre la formulation et la chose exprimée. Comme si l'amitié en certain lieu était d'une certaine espèce. De cette espèce qui ne concorde avec aucun autre mot. Une amitié prisonnière de quatre mots difficiles à exporter... ou même à préserver quand la vie nous change. Et tout se passe comme si une telle amitié devenait, faute de mots, récusable, à partir du jour où l'homme d'ici cherche à se conformer à un autre idéal... à une civilisation qui ne peut pas tenir compte de son histoire obscure — quelquefois encore, il ridiculisera les gens de salons par sa rudesse, jusqu'à ce qu'il réalise que ces mots ne conviennent plus à son âme, et il lui arrivera de s'apercevoir que son âme diminue.

« C'est sur ce terrain glissant, sur cette corde raide que Michel fait vivre et s'exprimer ses personnages, et leurs répliques sont souvent surchargées d'une densité particulière. Michel aime son personnage et le dénonce. Il ne le décrit pas mais le révèle, comme incidemment... par une discrète sympathie. Il faut avoir l'oreille fine pour tout voir et tout entendre. Il reste toutefois — a-t-on le droit de dire cela — que cette tendresse de l'auteur pour ses personnages nous déçoit dans la mesure où il ne leur fournit que peu d'occasions véritables d'**être**. Pour tout dire, le scénario, ou la ligne dramatique, ne justifient pas l'intérêt que soulève en nous le monde qu'il décrit.

La mise en mouvement poursuit une petite histoire sans intériorité... une succession de faits qui se juxtaposent sans franchir le mur des apparences.

« Pourtant le traitement visuel rapide et nerveux, et le montage, démontrent amplement le talent de Michel Brault et la maîtrise de Werner Nold. Pour ma part, je souhaite que Michel découvre une œuvre dense, importante, charpentée : je ne doute pas qu'il saura la voir jusqu'à l'être, avec ses yeux de loup-cervier. Qu'il ne recule pas devant le tragique. Ensuite, quelque part, un soir... il y eut « Le Règne du Jour ». Un film qui n'est pas du cinéma. En un français que les Anglais ne comprennent pas. Aucune mention au Palmarès. Evidemment, un jury (est-ce que je dis ça pour consoler mes amis ?) en majorité de langue anglaise ne pouvait pas apprécier l'humour ou l'ironie de Grand-Louis quand il parle du sang français et d'un certain Québec libre. Le sens de l'humour des Anglais (Pearson en fait la preuve) ne va pas si loin que d'être contesté dans leur impériale satisfaction. Il semble même que le jury ait refusé d'en discuter après avoir refusé de comprendre : ce qui est juste, pourvu qu'on l'avoue publiquement.

« Le prix de la critique (qui est allé à Lefebvre) m'a gratifié, pour expliquer son choix, d'une gerbe de bons conseils et suggéré que je trouve à mon travail un autre médium, soit la télévision en tranches (ou tartines), soit l'invention de quelque autre chose (les scopitones, peut-être ?). L'histoire recommence. J'attendrai deux ans le prochain contrat, sans doute... et encore si personne ne me laisse tomber.

« Pourtant il y a une ombre au tableau. Le public du festival. Comme avec « Pour la Suite du Monde », le public a explosé. Pourquoi ? Personne (ni le jury du Festival, ni le Prix de la Critique) n'a expliqué pourquoi on ne mentionnnait pas (sauf pour donner de bons conseils) un film qui a été ovationné par la foule.

« D'aprés un sondage d'opinion (scientifique), 77 % du public du festival du Film de Montréal (salle de 2 000 personnes) ont été « très satisfaits » de « Le Règne du Jour », de Pierre Perrault, grâce à sa vedette, peut-être, Alexis Tremblay. Suivent : « Warrendale », avec 62 %, « Il ne faut pas mourir pour ça », avec 46 %, et « Entre la mer et l'Eau Douce », 35 %. Note publiée dans « Le Devoir » du samedi 19 août 1967, en légende à une photo de Marie et Alexis Tremblay... grâce à qui, peut-être...

« Je n'oublierai pas la réaction du public quand Marie, la douce Marie, avec sa « capine » de laine, son grand manteau noir, son dos voûté, son visage parcheminé, ses yeux d'enfant, s'est avancée sur la scène pour recevoir un bouquet de roses, le premier qui lui était offert. Deux mille personnes debout, et il semble que plusieurs, qui se décrivent eux-mêmes comme des cœurs froids, n'arrivaient pas à crier « Bravo ».

« Le phénomène est d'importance. Le

public par son enthousiasme ne posait pas un jugement esthétique. Il n'approuvait pas non plus, ni une performance de vedette ni une bonne histoire. Je crois comprendre qu'entre la foule de Montréal et ce film s'établissait une complicité d'un tout autre ordre et qui n'est peut-être pas habituelle, ni au cinéma ni au théâtre.

« J'irais jusqu'à affirmer que la foule tenait bien son rôle dans un cinéma fondé sur l'existence même de cette foule. J'analyse à gros traits. Il me semble que la visite de de Gaulle reposait sur une semblable disposition. L'importance des discours de de Gaulle et leur signification véritable ne peuvent être convenablement analysés qu'en tenant compte des répliques du peuple de Montréal. Car il s'agissait d'un dialogue, d'un événement qui tirait sa substance même de l'actualité, de l'histoire d'un peuple.

« Le Règne du jour » confrontait ce même peuple à une image de lui-même. Le public n'était pas témoin. Le film ne décrivait pas une image. La foule ne cherchait pas à s'identifier à un héros... Dans les paroles du film (comme dans celles de de Gaulle) elle se confondait, s'approuvait, s'égalait. Le film était tiré de la substance même de la foule et parvenait à lui faire prendre une conscience collective de sa propre existence... et de son identité.

« La foule de Montréal (et celle du festival) pouvait répondre plus adéquatement qu'aucune autre foule du Québec. De même que de Gaulle a été forcé de dire à Montréal les choses décisives (ce disant, je me fous de ce qu'en France on pense de de Gaulle, ce qui compte ici — qui a compris cela ? — c'est l'expression d'un peuple). Car le film lui-même ne suffit pas à produire un tel resultat. Le film parvient à cette intensité qu'on pourrait dire sociologique dans la mesure où la foule contient en elle-même cette sorte d'intelligence explosive qu'on appelle le goût de la liberté. L'absence de liberté ne suffit pas à donner la passion de la liberté qui est un fruit de l'intelligence. Ici, l'intelligence a été longtemps sous-alimentée par le grégorien. Elle ne produisait pas de fruits, ni films, ni livres, seulement des églises et des missionnaires, ni passions, mais des fiches et des cantiques. C'est à cette intelligence à vif que « Le Règne du jour » s'adressait. Et c'est cette passion qui l'a fait ovationner. Le jury, qui parlait mal français, a rendu son verdict avant l'événement, la véritable naissance. Personne ne pouvait prévoir cette sorte d'importance de « Le Règne du jour ». Le Prix de la Critique a été accordé après. Une semaine après. Mais cette valeur, sociologique, n'est pas un critère de qualité. Elle pose des questions auxquelles je suis seul, semble-t-il, à chercher des réponses (sauf le critique de « La Presse »). Au contraire, les critiques (onze) qui ont décerné le prix de la Critique se sont crus autorisés à me donner le conseil suivant :

« La démarche de Perrault devrait se couler dans des formes nouvelles de communication. Nous souhaiterions que s'ouvrent à lui de nouveaux domaines à l'intérieur desquels ses nouveautés méthodologiques s'appliqueraient mieux et ouvriraient certainement des voies inédites. Il nous semble important qu'on permette à Pierre Perrault de travailler en dehors des cadres limitatifs du long métrage traditionnel. »

« N'est-ce pas attendrissant ?

« De là à dire que la présence de mon film les embarrassait parce que eux, ils comprennent bien le français, de là à me conseiller de faire de la télévision il n'y a qu'un pas, qu'on a d'ailleurs franchi verbalement. En quoi le « Règne du jour » est-il limité par les cadres du long métrage ? N'est-ce pas au contraire un nouveau langage : une nouvelle relation du public à lui-même qu'on établit et qui éclaire. Et dans ce film, n'ai-je pas, à travers Marie, exprimé l'amour humain aussi bien que n'importe qui d'autre à travers Brigitte Bardot? Expression? Affirmation? Dialogue ? Je ne suis pas un archiviste. Marie est vivante, je n'en garde pas le souvenir. Au contraire, par l'image, je prolonge mes relations avec elle. J'échange mon admiration et je la partage. Et la foule endosse mes choix. Et le jury, et la critique me répondent qu'ils ne comprennent pas vu que je me trompe de fête. Comme si la rudesse de mon langage ne leur convenait pas.

« Rien de tout ceci ne me fera changer d'avis. Mais cela aura, encore une fois, une importance décisive sur mes chances de survie. J'en conclus au contraire que mon film était non seulement une réflexion utile mais une nécessité sociologique (comme les chansons de Vigneault — du moins les premières), et cette importance me préoccupe encore plus qu'une prétendue valeur cinématographique absolue. Je n'ai jamais apprécié les artistes qui préfèrent leur art à la vie et il semble que la réciproque soit vraie.

« Le festival de cette année m'a comblé de plusieurs façons, et si je n'en retire pas d'engagement il me fournit la preuve que le public existe (aussi bien pour mes films que pour ceux des autres), un public passionné, agressif, enjoué. Il demande à aimer ou détester. Il ne lui suffit pas que les films soient bien faits : je perçois là un avenir pour un cinéma plus adulte. Une sorte d'engagement à satisfaire l'esprit. Le cinéma m'ennuie depuis toujours avec ses histoires de noyés. Et quand je vois « Terre en transes » de Glauber Rocha, je pousse un soupir de soulagement. Enfin un qui pour réussir ne s'applique pas à mettre en images sous le meilleur angle de belles filles qui aiguisent l'appétit et de grands mâles pâles qui découragent les homosexuels eux-mêmes. Les personnages sont vivants et ne sortent pas des doubles pages de « Play-Boy ». On ne s'inquiète pas des mensurations de son héroïne dont la sexualité n'est pas seulement à fleur de peau : on ne peut pas en dire autant de « Blow up » ou de « Privilège ».

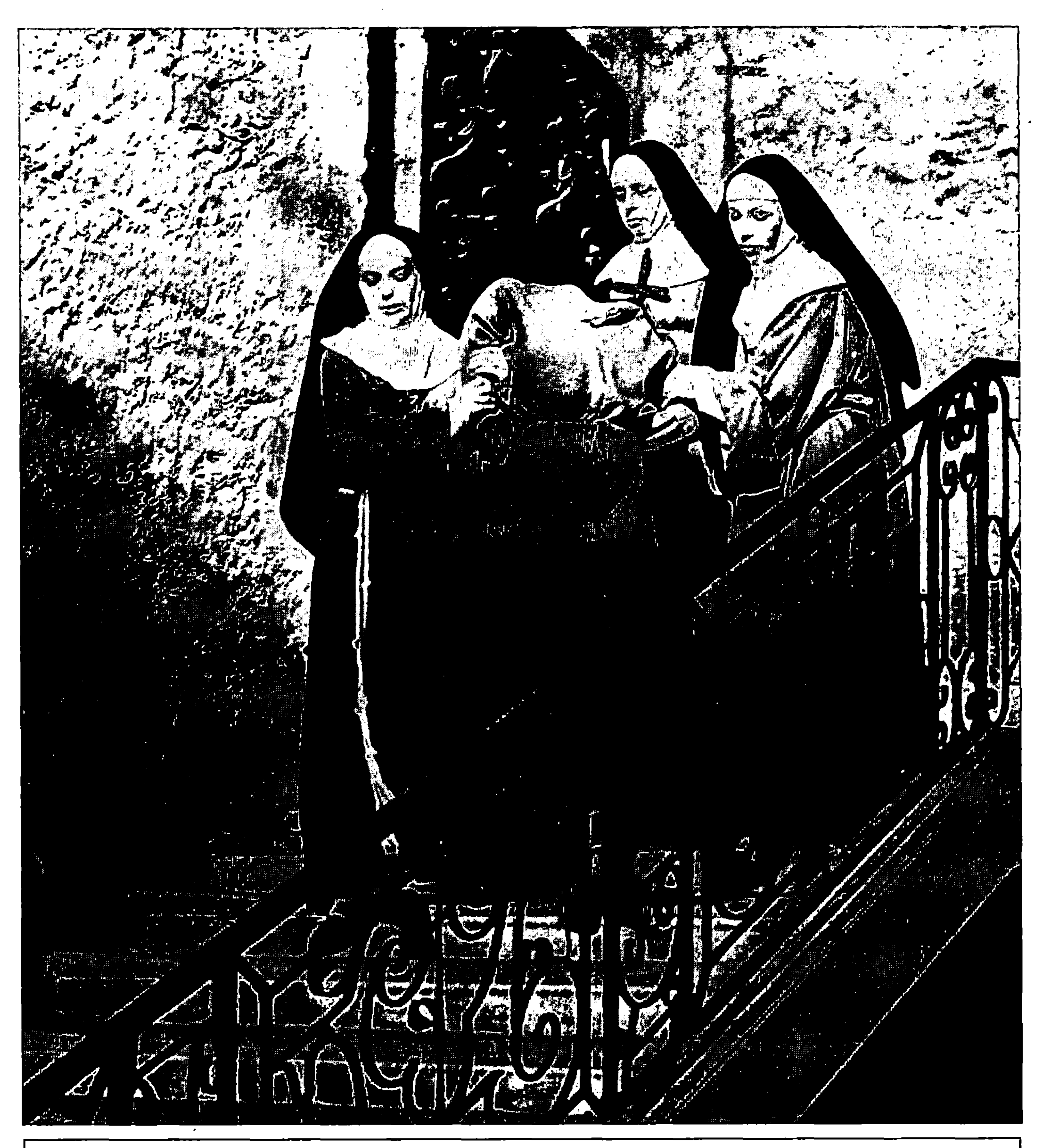
« Je songe également à « Prima della rivoluzione » de Bernardo Bertolucci, ses grands lustres et son goût pour les premières à l'opéra étant parfaitement justifiés par une grande interrogation de l'homme. Bientôt peut-être (ou jamais) cessera-t-on de faire un cinéma pour grands enfants qui s'ennuient le dimanche. Je reconnais la valeur aphrodisiaque qui fonde actuellement l'économie de l'industrie cinématographique. Il faut être bien pauvre cependant pour ne pas trouver de meilleur stimulant à faire l'amour une fois par semaine. Certains pensent qu'un cinéma pour adultes devrait abolir toute censure en ce qui concerne la sexualité qu'ils appellent l'érotisme... l'érotisme consistant à dépouiller de leur réalité les corps de femmes et à faire croire que les hommes n'ont pas de sexe. Et alors que tous les sexes de l'assistance manifestent, le mâle sur l'écran baisse les yeux et se promène en slip. Quelle vaste connerie...

« Un tel combat, s'il était mené à bien, n'augmenterait pas d'un cran l'âge mental d'un tel cinéma. Tant qu'on ne s'adressera pas à l'intelligence, on continuera à raconter les Mille et Une Nuits.

« Me voilà reparti en croisade. Le festival nous a tous mis en ébullition. Quelque chose arrivera. Nous sommes vivants. Jean Pierre donnera bientôt de grandes révélations. Michel n'a pas dit son dernier mot. Et moi j'ai encore mon film sur les goélettes à montrer, et je sens que rien n'a changé dans mes options. Si le cinéma me récuse, je continue de prétendre au vécu. « Loin du Viet-nam » m'a fourni une preuve irrécusable. Bien sûr, il est plus difficile d'intéresser l'homme aux hommes qu'à ces sous-produits que sont les mannequins (Resnais), les cinéastes (Godard) ou les acteurs...

« Je compte sur toi pour me contredire.

« Amitiés. » — Pierre PERRAULT.



le cahier critique

Jacques Rivette

La Religieuse (Danièle Palmero, Anna Karina, Gilette Barbier, Annik Morice)

Voir la nuit

SUZANNE SIMONIN LA RELIGIEUSE DE DIDEROT. Film français en couleurs de Jacques Rivette. **Scénario :** Jean Gruault, Jacques Rivette d'après le roman de Denis Diderot. **Dialogues :** Jean Gruault. **Images :** Alain Levent. **Son :** Guy Villette. **Musique :** Jean-Claude Eloy. **Montage :** Denise de Casabianca. **Assistants :** Philippe Fourastié, Pierre Fabre, Claude Bakka. **Cameraman :** Claude Zidi. **Costumes :** Gitt Magrini. **Décors :** Jean-Jacques Fabre. **Conseiller technique :** Michel Delahaye. **Interprétation :** Anna Karina (Suzanne), Liselotte Pulver (Madame de Chelles), Micheline Presle (Madame de Moni), Francine Bergé (Sœur Sainte Christophe), Christiane Lenier (Madame Simonin), Francisco Rabal (Dom Morel), Wolfgang Reichmann (Père Lemoine), Catherine Diamant (Sœur Sainte Cecile), Yori Bertin (Sœur Sainte Thérèse), Jean Martin (M. Hébert), Annick Morice, Michel Delahaye. **Production :** Rome-Paris-Films - Production Georges de Beauregard - Société Nouvelle de Cinéma. **Distribution :** Imperia. **Durée :** 2 h 10 mn.

Il semble que, plus encore qu'une première œuvre — porteuse de trop de nouveauté, ne serait-ce qu'aux yeux de son auteur, pour être un échec total —, un deuxième film soit générateur d'angoisse : pour l'auteur comme pour le public (sans parler du critique) ; tant est vaste la gamme de malentendus par quoi le premier a pu plaire ou simplement intéresser. Ainsi « Le Petit Soldat », « La Baie des Anges » : victimes célèbres de cette espèce de recul après une adhésion immédiate dont l'absence de maturité se trouvait d'ailleurs par là manifestée.

Souterrainement, et malgré le notoire échec commercial de « Paris nous appartient », le second film de Jacques Rivette n'échappe pas à cette loi de méfiance : mauvaises querelles sur la fidélité à Diderot, reproches patents ou voilés sur la non-modernité de la mise en scène, ont traduit le dépit de la critique (non suivie en cela par le public, moins traumatisé par « Paris nous appartient ») devant un film parfaitement déroutant qui a le mauvais goût, un, de n'entrer dans aucun des tiroirs étiquetés par quoi se définit commodément la modernité, deux, de démontrer qu'on peut faire œuvre originale et personnelle à partir d'un morceau reconnu du patrimoine culturel, trois, d'être parmi les deux ou trois films les plus novateurs de l'année, par sa façon d'employer le matériau sonore comme par sa recherche délibérée d'une écriture « de prose ».

Il ne saurait s'agir ici d'un recensement exhaustif des beautés de « Suzanne Simonin... », entreprise rendue aléatoire par la multiplicité même des voies d'accès : un film aussi totalitaire pouvant sans arbitraire s'approcher par l'une ou l'autre de ses composantes — puisque chacune y renvoie à toutes les autres, et à l'ensemble.

Un trajet, riche de possibilités, nous ferait retrouver le film à travers sa bande-son, où « bruits », musique et dialogues s'organisent en raison de critères purement musicaux, et dont la forme, parallèle à celle du montage, en est en quelque sorte le reflet ; plus directement, le film peut aussi s'aborder à travers sa photographie : Un matériau réel — le décor « naturel » de quelques couvents ou châteaux, du côté d'Avignon — est transformé sur l'écran en un univers angoissant et étrange ; nous est offerte, imposée, la vision de lieux essentiellement constitués de petites portions closes et sans communication mutuelle. Les escaliers, les couloirs eux-mêmes, dont la fonction est pourtant de n'être que passages, deviennent enclos. Signe et moyen de cette clôture de l'espace, l'image se définit par son **cadre :** à droite ni à gauche, au-dessus ni au-dessous de ce cadre, il n'y a rien — en tous cas, rien d'imaginable, aucune fissure par où l'air pourrait entrer.

Ces images objectives (en cela adéquates au parti adopté de récit à la troisième personne) et impitoyables jusque dans la dominante gris-bleuté de leur couleur, nous livrent le mouvement même de la construction du film : de la réalité à l'étrangeté. Quant au sujet, il apparaît dans ce principe du « quadrillage » sur quoi se fonde ici la mainmise du cinéma sur le « décor » — signes prémonitoires ou de rappel, constantes plastiques ou gestuelles (portes ouvertes ou fermées, agenouillements et allongements à plat ventre de Suzanne, etc.) qui, reprises sur différents modes d'un bout à l'autre du film, constituent la trame des grilles mêmes qui enfermeront Suzanne Simonin.

Le sujet de « Suzanne Simonin... », c'est donc l'emprisonnement. Non l'emprisonnement, anecdotique, d'une fille ballottée contre son gré d'un couvent à l'autre — sujet qui en ferait un film bien esthète, à plaquer une telle densité d'image et de son sur la minceur de pareille fable. Non plus l'emprisonnement dans toute son étendue symbolique, image et archétype d'une humanité prisonnière de son destin — il fallait être Malraux et écrire il y a vingt ans pour intituler un roman « La Condition Humaine ».

Mais l'emprisonnement, saisi et décrit dans le procès même de sa matérialisation : à l'obstination active de Gérard Lenz, qui d'un piège à peine déjoué le faisait tomber en un autre, succède l'acharnement aveugle et en quelque sorte passif de Suzanne Simonin, contre une destinée non moins aveugle. Si l'itinéraire du premier pouvait être comparé à une course d'obstacles, celui de la seconde évoque ces labyrinthes de foire, en verre, où l'on se heurte aux parois avant de les voir, induit en une inextricable errance par leur transparence même. Ou, pour manier autrement le parallèle : alors que les pièges successifs retombant sur lui incitaient Gérard à une action brouillonne et parfois efficace, la foi de Suzanne n'est pas à la hauteur des montagnes qu'elle rencontre ; mesure, non d'une insuffisance quantitative, ni même qualitative (cette foi est donnée comme exemplairement pure), mais d'une essentielle inadéquation.

On voit bien alors que le lien antithétique qui unit les deux premiers films de Rivette, s'établit autour de l'idée de responsabilité : s'il se perd dans l'interrogation du monde, du moins l'artiste a-t-il quelque prise sur lui, ne serait-ce que par le biais d'une certaine folie organisatrice ; au lieu que le personnage de « Suzanne Simonin... » est totalement désorienté, parce que ses actes mêmes ne lui appartiennent pas, qui n'ont de signification que celle d'une réaction instantanée à la cohérence hostile de l'univers.

Il devient enfin évident que ce lien entre « Paris nous appartient » et « La Religieuse », fait d'eux moins des épisodes successifs d'un roman d'idées que l'avers et le revers d'une même obsession de la mort. Gérard Lenz ni Suzanne Simonin ne parviennent à accomplir autrement que dans la mort cette possession du monde qui est le but de leur vie — comme de toute vie humaine.

Mais pour Gérard, posséder le monde, c'est avant tout le « comprendre », sortir du domaine des ombres pour entrer dans la clarté, et sa mort — terme inéluctable d'une fuite en avant perpétuelle vers un élargissement démesuré — est d'éblouissement par cette trop brutale lumière.

Tandis que pour Suzanne, importe pardessus tout non la compréhension, mais l'insertion ; aussi meurt-elle d'une condensation accélérée, semblable à celle que réalise le mouvement même du film, et qui va de la vie éparpillée et insaisissable à l'unité sereine de la mort, telle qu'elle se définit dans « César-Antéchrist » : « La mort est le ressaisissement de la Pensée ; elle ne s'étoile plus indéfiniment vers le monde extérieur ; sa circonférence, nyctalope pupille, se rétrécit vers le centre ; c'est ainsi qu'elle devient Dieu, qu'elle commence d'être. » Refusant, elle aussi une vie « en marge », c'est vers le noir total, vers la nuit, qu'elle se tourne pour tenter enfin de **voir** le monde.

Pesées en termes d'échec ou de victoire, ces deux destinées ne font guère pencher la balance ; démiurgie de l'artiste, impuissance de la religieuse, se résolvent — et se dissolvent — dans la conquête incertaine de soi et de la liberté : dans la mort.

Le cinéma — l'art — c'est alors, non

ce qui dénude des mystères, mais ce qui les pose dans l'épaisseur de leur obscurité. C'est ce qui fait voir la nuit. — Jacques AUMONT.

La dépression

BREAKDOWN / SI J'ETAIS UN ESPION. Film français de Bertrand Blier. **Scénario :** Bertrand Blier, Jacques Cousseau et Jean-Pierre Simonot d'après une idée originale de Bertrand Blier et Antoine Tudal. **Dialogues :** Philippe Adrien. **Images :** Jean-Louis Picavet. **Musique :** Serge Gainsbourg. **Caméraman :** Henri Martin. **Son :** Rophé. **Décors :** Marc Desanges. **Assistant :** Gérard Guérin. **Cons. tech. :** Louis-Emile Galey. **Montage :** Kenout Peltier assistée de Claudine Martin. **Interprétation :** Bernard Blier (Docteur Lefèvre), Bruno Cremer (Matras), Suzanne Flon (Geneviève Laurent), Patricia Scott (Sylvie Lefèvre), Claude Piéplu (Monteil), Pierre Le Rumeur (Kruger), Francis Lax (Rodard), Jacques Sempey. **Production :** Société Nouvelle Pathé Cinéma - U.G.C. - Sirius. **Distribution :** C.F.D.C. **Durée :** 1 h 35 mn.

Bertrand Blier surgit en cinéma avec « Hitler connais pas » (Cahiers 145). Le film fut mal reçu par la critique comme le sont généralement les films sans références. Blier avait eu l'extrême audace de réaliser en vase clos ce que les cinéastes-vérité faisaient alors (avec ou sans génie) à ciel ouvert. Enfermant ses personnages en studio (étrange retour en ces lieux magiques où tout un cinéma avait fini par tomber dans le coma), il avait transformé celui-ci en un cadre abstrait (aussi rassurant ou inquiétant qu'un cabinet médical), cadre qui prenait également en charge cette part d'arbitraire dont la recherche de la vérité ne saurait se passer.

Mais le studio était aussi et par là, le lieu d'une certaine ascèse morale et formelle indissociable du propos du film, et qu'allait poursuivre, prenant à son tour le relais, un montage non moins arbitraire, élément nécessaire et proprement constitutif du film — dernier mouvement dans cette quête de la vérité la plus épurée.

Ceci pour rappeler qui est ce Blier à qui l'on doit aujourd'hui « Breakdown » (Dico « Cahiers » 187) rebaptisé par un distributeur plus craintif qu'imaginatif « Si j'étais un espion ». Le film est décevant et réconfortant. Décevant parce que raté, réconfortant parce que le ratage est explicable, délimitable donc limité. Bref : le type même de film qui donne à réfléchir. Sujet : dans le cadre anodin de la ville, un homme — un brave docteur — va tomber subitement dans le champ de vision des mille yeux de l'espion moderne et en sortir non moins subitement. Il s'agit en somme d'exercer notre inquiétude à partir d'une incarnation ordinaire de l'extraordinaire. A l'actif du film : un démarrage solide où le parti pris de Blier se dessine. A son actif aussi, ce parti pris même.

A son passif : des erreurs dont on se rend bientôt compte qu'elles sont significatives de tout l'engrenage dans lequel se trouvait pris le film. Un exemple en est l'interprétation. Car une fois accepté le duo Blier-Cremer, fait sur une certaine convention mais de toute façon défendable (encore qu'on pense à la façon dont on eût pu, soit briser cette convention, soit la tourner et en jouer), reste l'indéfendable interprétation des autres, dont la fille du docteur — et Suzanne Flon bien sûr. Eternel piège : la pauvreté du matériau français, piège que Blier n'a pas su ou n'a pu éviter. Quoi qu'il en soit, l'esprit du film en est déjà atteint.



Bruno Cremer et Bernard Blier dans « Breakdown » de Bertrand Blier.

L'œuvre échoue aussi sur le plan de son organisation. Blier a scandé son film de courtes scènes ou inserts piqués dans le vif du Paris journalier. Ceci pour quelques excellentes raisons: 1) montrer la « quotidienneté » dans laquelle s'insère l'étrange, 2) briser la convention du « monde clos » tout en la renforçant sur un plan supérieur, ce qui revenait à créer en quelque sorte une « respiration » ouverture-clôture et faisait déboucher le film sur 3) une certaine organisation rythmique. Nous rejoignons ici son propos de « Hitler... » où on le découvrait hanté par la recherche d'une véritable musicalité formelle et thématique. Il n'est pas impossible non plus que 4) (hypothèse que je risque), Blier ait vu dans le jeu de ces scènes un moyen de remédier au stade du montage à certaines imperfections et de rendre au film une vivacité qu'il était en passe de perdre. Cela ressemblerait assez à l'impitoyable lucidité du personnage, telle qu'on la sentait dans « Hitler... » — lucidité qui, hélas, devait demeurer ici sans prise sur un objet qui lui échappait.

Car trop de choses alourdissaient la machine et il n'était plus possible de conférer au matériau cette vie supérieure qu'on sent en germe dans son principe. De ce qui régit désormais l'organisation, la respiration du film, on sent trop le pauvre arbitraire — ou la pauvre nécessité : toujours, de toute façon, le trop ou le pas assez.

Comment on eût pu homogénéiser l'ensemble (dans un film tout fait en vase clos ou tout à ciel ouvert) ou au contraire relever le défi de l'hétérogénéité en mêlant le plus artificiel et le plus naturel (mais quel artifice ? Et quelle nature ?) : autant de délicats et passionnants problèmes qui se sont trouvés, dans l'usinage du film, laminés.

Blier n'a pas su effectuer son passage entre la petite production et la grande. Autant, livré à lui-même, il avait su faire preuve de maitrise et de lucidité, autant il semble que, face à une entreprise plus lourde (économiquement, techniquement et, de par les acteurs, humainement), il n'ait pu se rendre maître de tous ses éléments. Et le fossé était d'autant plus large que, dans le premier cas, il travaillait sans références aucunes, tandis qu'il abordait avec le second un cadre qui ne pouvait pas ne pas renvoyer (en bonne ou mauvaise part — rien n'était encore joué) à certaines données préexistantes qu'il fallait pouvoir maitriser et renouveler de l'intérieur.

Il reste que le propos du film demeure suffisamment impressionnant pour qu'on attende — impatient et intrigué — ce que va bien pouvoir faire maintenant un cinéaste aussi personnel et aussi déconcertant. — Michel DELAHAYE.

Un homme de trop

UN CHOIX D'ASSASSINS. Film français en couleurs de Philippe Fourastié. **Scénario :** Rémo Forlani, Philippe Fourastié, d'après le roman de William P. McGivern. **Dialogues :** Philippe Fourastié, Rémo Forlani. **Images :** Alain Levent. **Musique :** Alain Goraguer. **Ca-**

méraman : Charles Recors. **Son** : Guy Chichignoud. **Décors** : Guy Littaye. **Interprétation** : Bernard Noël (Stéphane), Duda Cavalcanti (Tani), Guido Alberti (Domenico), Antonio Passalia (Paco), Mario David (Scarlati), Raymond Studer (le caporal), Robert Dalban (le commissaire), Corinne Armand (Jennifer), Manuela von Open (Catherine), Marcel Lupovici (Quessada). **Production** : Rome-Paris Films - Sepic Paris - Cinegai Rome. **Distribution** : Gaumont. **Durée** : 1 h 30 mn.

Ils étaient en vacances, au Maroc. Lui, dessinateur. Elle, on ne sait pas, probablement très belle, rassurante. La voiture a dû déraper. En tout cas elle est morte. Alors tout se fige. Il s'arrête. Pour maintenir ses souvenirs, il commence à boire, beaucoup. La plage où il dort, les bars, tissent des rencontres : une petite fille, une jeune femme, d'autres images. Un soir, plus d'argent, l'alcool manque durement. C'est ce soir-là qu'il propose à cette bande de petits tueurs le spectacle de son suicide contre un dernier cognac. Sa mort peut servir, ils l'engagent à demeure, nourri, alcoolisé, logé. Seulement ils oublient que ce mort en puissance est une arme comme une autre, à double tranchant.

Le désespoir, cinématographique ou littéraire, achoppe rapidement sur l'indécence. Dans « Un choix d'assassins », Philippe Fourastié a choisi de montrer. Rien n'a été sous-entendu, c'est resté clair, net, sans transcendances simplistes. En écrivant leur adaptation, Forlani et Fourastié n'ont pas cherché à définir. Ils ont laissé les situations dans le vague qui leur était propre. Ils les ont retranchées derrière le canevas policier, lui discutable. Avec pudeur et simplicité.

Car le personnage ne s'épanche pas. Il se contente d'agir. D'emblée ses actes sont gages d'authenticité. La sincérité, montrée, est par-là même prouvée. Le monde (cette petite fille, cette jeune femme, par exemple) est nu, cruel, fatalement indifférent. Dans un tel cas, l'acte perd son caractère fonctionnel. Une mémoire le nourrit. Les gestes présents, les situations présentes, suscitent perpétuellement la résurgence du passé, maintiennent les plaies ouvertes, accusent la différence.

Le film est finalement servi par ses manques. Une image indécise, une prise de son sans timbre rendent furtivement l'inconsistance de ce présent vampirisé par le souvenir. « Un choix d'assassins » n'accroche pas le regard, il vit à côté de son corps.

Pour une fois, l'adaptation n'impose pas à quelque chose sa marque. Elle est à côté. Les thèmes, la construction affleurent ainsi librement. Et la narration se dessine en filigrane. Elle rend au réalisateur sa liberté d'action. Au seul cinéma de conclure. Pourtant, cette matière première, le cinéma l'a filmée à la lettre. Comme si Fourastié n'avait pas eu tout à fait le courage (ou peut-être la possibilité) de sa liberté : de formes, de constats, bref de la dimension de son film. Avant tout, « Un choix d'assassins » touche à cause de cela : il n'est pas la peur de la caméra, la peur du dialogue, la peur du montage ou la peur de l'acteur. Mais bien plus simplement la peur de parler, la peur de trouver, et la peur de risquer le tout pour le rien.

Sébastien ROULET.


Bernard Noël, Mario David et Guido Alberti dans « Un choix d'assassins » de Philippe Fourastié.

LA CHINOISE. Film français en couleurs de Jean-Luc Godard. **Scénario** : Jean-Luc Godard. **Images** : Raoul Coutard. **Son** : René Levert. **Montage** : Agnès Guillemot. **Assistant** : Charles Bitsch. **Interprétation** : Anne Wiazemsky (Véronique Supervielle), Jean-Pierre Léaud (Guillaume Meistre), Michel Semeniako (Henri), Juliet Berto (Yvonne), Lex de Bruijn (Kirilov), Omar Diop (lui-même), Francis Jeanson (Francis Jeanson), Blandine Jeanson, Eliane Giovagnoli. **Production** : Anouchka Films - Les productions de la Guéville - Athos Films - Parc Films - Simar Films. **Distribution** : Athos Films. **Durée** : 1 h 30 mn. (Voir critiques p. 28 à 35.)

Conversation avec Jean-Luc Godard (suite)

(suite de la page 29) ailleurs, on importe ce qu'il y a de pire dans le cinéma occidental. A côté de cela, on interdit en Pologne le dernier film de Skolimowski, « Haut les mains ! ».

Si j'ai une définition à donner du cinéma, c'est celle-là : le cinéma est devenu l'agit-prop du capitalisme. Le virus par excellence. Et la preuve que c'est la meilleure propagande du capitalisme, c'est que personne ne s'en rend compte. Il n'y a qu'à regarder la liste des films que se projettent les chefs d'Etat. Seul Lénine fait exception.

UNE CINQUIEME COLONNE

Cahiers Vous dites pourtant qu'il faut continuer de faire des films.

Godard Bien sûr, et c'est là le drame. On veut faire des films différents, et on doit les faire avec des gens qu'on méprise et qu'on n'a pas envie de voir, au lieu de les faire avec ceux qu'on aime et qu'on voit. Toute l'infrastructure est pourrie, depuis le stade du laboratoire jusqu'à celui où le film arrive — quand il a la chance de le faire — devant les gens. Parfois, bien sûr, quelque chose bouge. Hyères, par exemple, c'est mieux que Cannes, ce n'est pas idéal, mais c'est mieux, et Montréal mieux que Venise. Il faut continuer à faire des pas en avant.

Un exemple intéressant est celui du cinéma canadien. L'O.N.F. est une formidable usine de films, plus même qu'Hollywood aujourd'hui. Un bel objet. Résultat ? Rien, on ne voit rien, les films ne sortent pas. Une des premières choses à faire, pour Daniel Johnson, serait de nationaliser toutes les salles du Québec. Mais il ne le fera pas. Il ne peut qu'accueillir de Gaulle sur les écrans de la Metro. Là aussi, le cinéma est soumis à une certaine forme d'impérialisme qui règne partout. Nous qui tâchons de faire des films autrement, nous devons être la cinquième colonne qui essaie de démolir le système.

Cahiers Un certain cinéma est déjà en dehors du système...

Godard Oui, bien sûr. Bertolucci ne fait pas de cinéma américain, Resnais non plus, ni Straub, Rossellini ou Jerry Lewis. Mais cet autre cinéma, bon ou mauvais, représente 1/10 000 ou même 1/100 000 de ce qui se fait.

Cahiers Mais y a-t-il encore vraiment un cinéma américain ?

Godard Non, il n'y a plus de cinéma américain. Il y a un faux cinéma qui s'appelle américain et qui n'est que le triste masque de ce qu'il était.

Cahiers Travailleriez-vous de nouveau avec une compagnie américaine ?

Godard Je ne demande pas mieux, si c'est le moyen de faire des films. Ou si j'ai la possibilité de tourner un film cher, « Michael, chien de cirque », par exemple, c'est-à-dire où l'argent va plus dans l'image que dans la poche des vedettes. Mais ce n'est pas en contradiction avec mes opinions sur l'Amérique et la politique impérialiste des grandes Compagnies. D'abord, parce qu'il y a Américains et Américains. Ensuite, *parce qu'il faut, là aussi, constituer une cinquième colonne.* Et donner aux compagnies américaines l'envie, l'idée de faire un **autre cinéma** : à l'occasion d'un succès, par exemple, on peut arriver à leur faire peu à peu changer de système. Mais c'est dur, car on se heurte physiquement à l'impérialisme à tous les niveaux de la production et de la distribution. Pourtant, il faut garder bon espoir, car les gens peuvent changer. Et puis, quelque chose se met à bouger en Amérique : on le voit chez les Noirs, ou dans l'opposition à la guerre du Viet-nam. Côté cinéma, il y a les Universités qui commencent à distribuer des films, qui sont des circuits formidables. De nouvelles compagnies se forment. J'ai vendu « La Chinoise » à Leacock. De toute façon, il n'y a pas que l'Amérique au monde, et si je mets dans le même sac les Américains et les Russes, c'est que leurs systèmes sont à peu près identiques. Ici comme là, les jeunes cinéastes sont brimés. En Amérique, c'en est au point qu'il n'y a plus de jeunes cinéastes. Tous les cinéastes américains que nous admirons sont entrés très jeunes dans le cinéma ; ils sont vieux maintenant, mais personne ne prend leur suite. Quand Hawks a commencé, il avait l'âge de Goldman, et Goldman est seul. Evidemment, à Hollywood, il continue d'arriver des jeunes, mais ils n'apportent pas l'équivalent des idées qu'Hawks, disons, apportait autrefois. Ils sont formés par des structures devenues décadentes et qu'ils n'ont pas osé dynamiter. Ils ne sont pas nés au cinéma librement. Ils ne sont pas nés non plus dans la misère, esthétique ou autre. Ce ne sont plus ni des chercheurs ni des poètes de l'aventure cinématographique. Tandis que tous ceux qui ont fait Hollywood étaient des poètes, des brigands presque, qui se sont emparé par la force d'Hollywood pour y dicter leur loi poétique. Le plus courageux actuellement, le seul qui s'en soit sorti, c'est Jerry Lewis. Il est le seul à faire, à Hollywood, autre chose, à ne pas entrer dans les catégories, les normes, les principes. C'est exactement ce que faisait Hitchcock pendant longtemps. Lewis est aujourd'hui le seul à faire des films courageux, et je crois qu'il s'en rend parfaitement compte. Cela, il l'a pu par son génie propre. Mais qui d'autre ? Nicholas Ray est absolument typique de la situation du cinéma américain : c'est ce qu'il y a de plus triste, tous ces cinéastes qui n'ont pas tenu le coup, qui se sont saoûlé la gueule, et maintenant glandouillent à travers le monde. La meilleure part du cinéma américain est devenue ce qu'est devenu Nicholas Ray. Quant aux New-Yorkais, leur cas non plus n'est guère encourageant ; ils sont déjà enterrés, et ils veulent s'enterrer plus encore en faisant de l' « underground cinema », sans raison valable. Puisque les Russes n'aident pas Hanoï à bombarder New York, pourquoi vivre sous terre ?

Il y aura d'autres grands cinéastes américains (il y a déjà Goldman, Clarke, Cassavetes). Il faut les attendre, les aider, les provoquer. Je vous ai parlé tout à l'heure des Universités, il se fait — ou commence à se faire là — un cinéma, à un endroit où il n'y en avait pas du tout. Voilà l'important. Le cinéma doit aller partout. Ce qu'il faut, c'est faire la liste des endroits où il n'est pas encore et se dire : il doit aller là. S'il n'est pas dans les usines, il doit aller dans les usines. S'il n'est pas dans les Universités, il faut l'y amener. S'il n'est pas dans les bordels, il doit aller dans les bordels. Le cinéma doit quitter les endroits où il est et aller dans ceux où il n'est pas.

L'EXEMPLE DE MOULLET

Cahiers Le cinéma a donc d'emblée, dans son existence même, une dimension politique...

Godard Toujours. Autrefois, cette dimension politique était inconsciente, maintenant elle tend à devenir consciente, ou disons qu'on cherche à connaître le langage de cet inconscient.

Cahiers Lefebvre, avec « Le Révolutionnaire » a voulu aussi faire œuvre de provocation morale, politique, économique, esthétique... Trouvez-vous des rapports entre son film et « La Chinoise » ?

Godard Sans doute doit-il en exister, mais en même temps les deux démarches sont totalement différentes, et techniquement même, ces deux films sont le contraire l'un de l'autre. Le film de Lefebvre serait plus proche de « Brigitte et Brigitte ». Voilà un film révolutionnaire, et s'il ne l'est pas, je ne vois pas bien ce qui pourrait l'être. C'est à Moullet, et à d'autres comme lui, que l'on devrait confier les films que tournent actuellement des gens comme Quine, ou les films Gaumont. C'est Moullet qui devrait faire du cinéma « commercial ». Enfin, il y a tout de même un certain rajeunissement de la profession. C'est un fait que Duvivier tourne moins aujourd'hui que, par exemple, Serge Korber. Et il est — quand même — préférable que ce soit Korber et non Duvivier qui tourne les mauvais films. C'est une sorte de progrès. Mais le plus grand progrès, en France, c'est à travers des organismes comme les ciné-clubs qu'il peut être réalisé, de pair avec le travail de la cinémathèque et de Henri Langlois. Jacques Robert, de la F.F.C.C., fait aussi un très bon travail.

Ceux qui veulent faire du bon cinéma représentent, à l'intérieur du cinéma, l'équivalent du Tiers-Monde : enfermés dans des contradictions totales, indépendants, mais recolonisés d'une autre manière, à partir du moment où ils sont pris à la gorge et obligés d'en passer par où ils ne voudraient pas, et conduits soit à la surenchère, soit à l'agenouillement.

Cahiers Vous avez dit que les jeunes cinéastes devaient être une cinquième colonne. Comment voyez-vous la chose en France, à partir disons de l'exemple de Moullet. Croyez-vous qu'il serait possible à d'autres cinéastes de se plier à sa méthode ?

Godard Beaucoup sûrement le pourraient. C'est un effort qu'il faudrait faire. Du reste, certains le font. Et si ça ne vient pas de votre caractère propre, comme c'est le cas de Moullet, il faut alors que ça vienne d'une prise de conscience, à travers laquelle on aboutira à une méthode analogue. Du reste, je ne vois pas comment on pourrait faire autrement. Il faut bien se mettre une fois pour toutes dans la tête qu'on ne fait jamais le film qu'on veut. Déjà, bien que pour d'autres raisons, les peintres et les écrivains font rarement le livre ou le tableau qu'ils voudraient. Et au cinéma encore moins. Pour des raisons purement techniques ou économiques, alors que, pour les autres, il s'agit de raisons abstraites. Au fond, ce sont les mêmes, mais qui dans le cinéma se sont concrétisées physiquement.

Cahiers Pour vous, et pour ceux qui ont débuté en même temps que vous, la démarche a été inverse : vous êtes d'abord partis d'idées générales sur le cinéma, et vous avez peu à peu découvert les problèmes pratiques.

Godard Suivant les cas et les pays, on aborde le cinéma de différentes manières. En France, on n'avait jamais réfléchi sur le cinéma. Un jour sont arrivés des gens qui ont dit : il faut réfléchir, parce que le cinéma est quelque chose de sérieux. De même, il fallait dire que les œuvres existent. Je pense maintenant que les œuvres n'existent pas — c'est à quoi on arrive au terme d'une réflexion un peu plus profonde sur l'art. Une œuvre n'existe pas, même si elle est enfermée dans une boite ou imprimée sur du papier, au même titre qu'un être ou qu'un objet. Il n'en reste pas moins qu'à l'époque, c'était la première démarche à accomplir : faire prendre conscience aux gens de l'existence de l'œuvre, quitte à leur dire maintenant, justement, de pousser leur réflexion plus loin. De même, je dirai qu'il n'y a pas d'auteur. Mais pour que les gens comprennent dans quel sens on peut dire cela, il faut d'abord leur dire pendant cent ans qu'il y a des auteurs. Car la manière dont ils pensaient qu'il n'y avait pas d'auteur n'était pas la bonne. C'est une question de tactique.

PRODUIRE POUR VOIR DU MONDE

Cahiers Que pensez-vous d'un projet de Lelouch dont on a un moment parlé : créer une sorte de centre où un jury examinerait des scénarios, puis en choisirait un, ferait tourner cinq minutes par le cinéaste, et, si le résultat lui parait bon, produirait le film entier ?

Godard Pourquoi cinq minutes ? Non, il faut produire le film en entier ou pas. C'est comme si on faisait cinq minutes d'un enfant, et qu'on juge, d'après la forme du bras, s'il a ou non le droit de vivre. On ferait passer un examen pour le droit à la vie... Que ce soit Bénazéraf ou Eisenstein, il faut produire le film tout entier.

Cahiers Vous avez produit le film d'Eustache, vous allez produire celui de Bitsch. Est-ce que pour vous aujourd'hui, produire des films est devenu quelque chose d'important ?

Godard Ça fait partie du cinéma, et produire, c'est aussi sortir du monde où on est. Voir des gens, voir du monde aux deux sens du terme. Dialoguer.

Si j'avais plus d'argent, je produirais bien davantage. Par exemple pendant deux ans, et puis je tournerais un film pour changer. Dans l'état actuel des choses, je dois, si je veux produire, trouver des gens pour partager les charges.

Cahiers Le feriez-vous sur scénario ?

Godard Pourquoi pas ? Le film de Bitsch, « Le Dernier Homme », je le produis comme ça. Je ne l'ai même pour ainsi dire pas lu. Je trouve que l'idée est bonne, et ça me suffit. Si je n'ai pas lu le scénario en détail, c'est que je n'arrive pas à le faire. De toute façon, inutile de le lire. C'est comme un acteur. Pourquoi faire des essais ? L'essai, c'est de parler avec lui. Si après ça, vous ne savez pas à qui vous avez affaire, alors vous ne le saurez jamais. Un scénario n'est qu'une pièce à conviction. On peut le lire si on aime ça, mais ce n'est pas indispensable.

THEATRE ET CINEMA

Cahiers N'êtes-vous pas de plus en plus influencé par le théâtre ?

Godard Il faut faire du théâtre au cinéma, mêler les choses. Et partout. Même et surtout dans les festivals. Qu'à Venise, le festival de cinéma ne se déroule pas en même temps que celui de musique ou de théâtre, je trouve cela grotesque. On devrait avoir un soir de la musique, un soir du cinéma, etc. Vous vous souvenez de ces soirées, à Pesaro, où après avoir vu un film, on allait écouter du jazz. On a passé un bon moment.

Cahiers Là, on met en cause un des grands tabous du public, le mélange des genres, et on se rend compte du mal qu'ont pu faire certains théoriciens du cinéma d'il y a trente ou cinquante ans, décrétant que cela était du théâtre et pas du cinéma, etc.

Godard Beaucoup de cinéastes ont maintenant envie de parler de théâtre : Rivette dans « L'Amour fou », Bertolucci, et bien d'autres. « Persona », « Blow up » et « Belle de jour » ont aussi quelque chose à voir avec, et « Shakespeare Wallah », qui est un très beau film...

C'est sans doute que les gens trop enfermés dans leur mode d'expression ont envie d'en sortir un peu (je ne dis pas cela pour Bergman, bien sûr, qui a fait du théâtre toute sa vie, et plus même que du cinéma).

Moi aussi, depuis longtemps, j'ai envie de faire un film didactique sur le théâtre, à propos de « Pour Lucrèce ». On verrait la fille qui jouerait Lucrèce descendant d'un taxi pour se rendre à une répétition, ou même pas une répétition, pour passer une audition. Ensuite, on avancerait dans la pièce, en montrant, au fur et à mesure, soit une audition, soit une répétition, soit une scène vraiment jouée. Et à certains moments, on aurait la critique de la pièce. Certaines scènes seraient jouées plusieurs fois, pour des raisons d'acteurs ou de mise en scène. Elles pourraient l'être par des acteurs différents que l'on essaierait à tour de rôle : Moreau, Bardot, Karina, etc. Et le metteur en scène, avec sa troupe, passerait en revue les sept ou huit grandes théories sur le théâtre : d'Aristote aux trois unités, de la préface de « Cromwell » à « La Naissance de la tragédie » jusqu'à Brecht et Stanislawski, mais en continuant toujours d'avancer dans la pièce. A la fin, on verrait mourir celle qu'on a vu arriver, puisque c'est la mort de Lucrèce. Ce serait le dernier plan : on serait alors dans la fiction. Un tel film serait aussi destiné à apprendre aux spectateurs ce qu'est le théâtre.

Les « lectures », par exemple, c'est extraordinaire. Finalement, je crois que ce qu'il y a de plus extraordinaire à filmer, ce sont des gens qui lisent. Pourquoi aucun cinéaste ne le fait-il ? Filmer quelqu'un en train de lire, ce serait déjà beaucoup plus intéressant que la majorité des films qui se font. Pourquoi le cinéma ne serait-ce pas simplement filmer des gens en train de lire de beaux livres ? Et pourquoi ne verrait-on pas ça à la télévision, maintenant surtout qu'on ne lit plus du tout ? Et ceux qui savent raconter, inventer, comme Polanski, Giono, Doniol, inventeraient et raconteraient devant la caméra. On les écouterait, parce que quand quelqu'un raconte une histoire, et si elle plaît, on l'écoute pendant des heures... Le cinéma reprendrait ainsi la tradition et la fonction du conteur oriental. On a perdu énormément le jour où on a cessé de s'intéresser aux conteurs. Mais l'idéologie qui définit ce que « doit » être le spectacle est si forte, si ancrée, que les spectateurs de cinéma, même passionnés par l'histoire qu'on leur aurait racontée au Gaumont-Palace ou à l'Ambassade, eh ! bien, à la sortie, ils seraient fous furieux. Ils diraient qu'on s'est foutus d'eux, qu'on a volé leur fric !

Cahiers Ce que vous dites ne remet d'ailleurs pas en question la notion de spectacle...

Godard Evidemment non. Quand on regarde quelque chose, c'est toujours un spectacle, même un mur. J'ai envie de faire un film sur un mur. On regarde un mur, et puis on finit par y voir des choses...

DE L'AUTRE COTE

Cahiers On a l'impression, dans votre sketch « Anticipation », qu'il y a une certaine volonté de destruction de l'image elle-même, en tant que support réaliste...

Godard Ce qui était embêtant, c'est que l'on reconnaissait trop les acteurs. Mais au départ, je n'avais pas d'idée de ce genre. Puis, j'ai pensé à donner au film un côté — disons biologique, comme du plasma en mouvement. Mais du plasma qui parlerait.

Cahiers Ce faisant, vous touchiez à quelque chose de quasi sacré : l'image cinématographique précise, nette, pleine.

Godard Mais l'image reste image, à partir du moment où elle est projetée. En fait, je ne détruis rien du tout. Ou plutôt, je ne détruis qu'une certaine idée de l'image, une certaine façon de concevoir ce qu'elle doit être. Mais je n'ai jamais pensé cela en termes de destruction. Ce que je voulais, c'est passer **à l'intérieur** de l'image, puisque la plupart des films sont faits **à l'extérieur** de l'image. L'image en soi, c'est quoi ? Un reflet. Un reflet sur une vitre, est-ce que ça a une épaisseur ? Or, d'habitude au cinéma, on reste en dehors de ce reflet, extérieur à lui. Ce que je voulais, c'était voir l'envers de l'image, la voir par derrière, comme si l'on était derrière l'écran et non devant. Au lieu d'être derrière le véritable écran, on était derrière l'image et devant l'écran. Ou plutôt : à l'intérieur de l'image. De même que certaines peintures donnent l'impression qu'on est à l'intérieur d'elles. Ou donnent l'impression que tant qu'on reste à l'extérieur, on ne les comprend pas. Dans « Le Désert rouge », j'avais l'impression que les couleurs étaient non pas devant, mais **dans** la caméra. Au contraire du « Mépris », où les couleurs sont devant la caméra. On a vraiment la sensation que c'est la caméra qui a fabriqué « Le Désert rouge ». Pour « Le Mépris », il y avait d'une part la machine, de l'autre les objets, qui se trouvaient hors d'elle. Mais je crois que je ne sais pas **fabriquer** un film de la sorte. Sauf que, peut-être, je commence à en avoir la tentation. Une tentation dont « Made in U.S.A. » a été la première manifestation. C'est pourquoi il n'a pas été compris : les spectateurs le jugeaient comme un film en représentation, alors que c'était autre chose. Evidemment, ils étaient paumés, parce qu'ils tentaient

de suivre une représentation, ils tentaient de comprendre ce qui se passait : en fait, ils comprenaient très facilement mais sans savoir qu'ils comprenaient et en pensant au contraire qu'ils ne comprenaient rien. Ce qui m'a frappé, par exemple, c'est que Demy aime beaucoup « Made in U.S.A. ». Et j'avais toujours pensé que c'était un film « chanté », par rapport à « La Chinoise » qui est un film « parlé » ! Le film auquel « Made in U.S.A. » ressemble le plus; c'est « Les Parapluies de Cherbourg ». Les gens n'y chantent pas, mais le film oui.

Cahiers A propos d'interférences, n'en voyez-vous pas entre « Persona » et vos récents films ?

Godard Non, je ne crois pas. De toute façon, je crois que Bergman n'aime pas beaucoup mes films. Je ne crois pas du tout qu'il prenne la moindre chose à moi ou à d'autres. Et après « A travers le miroir », « Les Communiants » et « Le Silence », il ne pouvait guère faire autre chose que « Persona ».

Cahiers Il y a, dans « Persona », plus d'audaces stylistiques par rapport à ses films précédents, comme le redoublement du texte...

Godard Non, je crois que le plan du récit est esthétiquement la suite ou l'approfondissement du long plan d'Ingrid Thulin dans « Les Communiants », celui où elle se confesse. Mais dans « Persona », cela frappe davantage, c'est presque de l'agressivité formelle. Ça frappe en tant que procédé, et à ce point même que, quand on voit ça, on est tenté de se dire : c'est tellement beau qu'il faut que j'emploie ça dans un prochain film.

C'est ainsi que le premier plan de mon prochain film m'est venu d'une revision de « Persona ». Je me suis dit : il faut faire un plan immobile de gens qui parlent de leur sexe. Mais, en un sens, ça me rappelle le premier plan de « Vivre sa vie » — où je suis resté derrière le couple, mais où j'aurais pu passer devant. C'est aussi un peu ce qui correspond chez moi aux interwievs. Avec Bergman, c'est très différent, mais finalement on en revient toujours à cette volonté de rendre un dialogue.

Et on rejoint aussi Beckett. J'ai eu un moment l'intention de filmer « Ah ! les beaux jours ». Ça ne s'est pas fait, car on voulait que je prenne Madeleine Renaud et moi je voulais des jeunes. J'aurais aimé cela, car j'avais un texte, et il n'y avait plus rien à faire que le filmer. J'aurais fait juste un travelling. Un travelling qui partait de loin et qui finissait en gros plan. On serait parti d'aussi loin qu'il aurait fallu pour, au bout d'une heure et demie, arriver en gros plan au moment de la dernière phrase du texte. C'était donc purement une question d'arithmétique de classe de 4e, basée sur un petit calcul de vitesse et de temps.

Cahiers Mais comment comprenez-vous tout ce qui dans « Persona » rappelle au spectateur qu'il s'agit d'un film ?

Godard Je n'ai rien compris à « Persona ». Absolument rien. J'ai bien regardé le film, et j'ai vu la chose de cette façon : c'est Bibi Andersson qui est malade et c'est l'autre qui est son infirmière. Finalement, je crois toujours au « réalisme ». Ainsi, au moment où le mari croit reconnaître sa femme, pour moi, puisqu'il l'a reconnue, c'est bien elle. Mais si on ne se basait pas sur le réalisme, on ne pourrait plus rien faire, et dans la rue on n'oserait même plus monter dans un taxi — en admettant qu'on se soit même risqué à sortir. Mais je crois tout. Il n'y a pas deux parts, celle du « réel » et celle du « rêve », il n'y en a qu'une. « Belle de jour », c'est magnifique. Et à certains moments, c'est comme dans « Persona » : on se dit, bon, à partir de maintenant, je vais suivre bien les choses pour savoir exactement où on en est. Et puis il y a tout à coup... on se dit merde ! ça y est !... et on s'aperçoit qu'on est passé de l'autre côté.

C'est comme si on ne voulait pas s'endormir pour ne pas dormir au moment où on s'endort. C'est le problème que posent ces deux films.

Maintenant et depuis longtemps, Bergman en est arrivé à un stade où le film est créé par la caméra, en supprimant tout ce qui n'est pas l'image. Ce serait là un des axiomes dont on devrait partir pour faire du montage plutôt que de partir de choses comme « il faut assembler les morceaux correctement, en fonction de telles ou telles règles. » On devrait dire: il faut supprimer tout ce qui peut être dit. Quitte à renverser l'axiome pour appliquer ensuite l'autre principe : il faut ne garder que ce qui est dit — ce que fait Straub, par exemple. Dans « La Chinoise », on a gardé plutôt ce qui est dit. Mais le résultat est fondamentalement différent de Straub, puisque ce ne sont pas les mêmes choses qui sont dites. Buñuel, lui, a supprimé tout ce qui était dit, puisque même ce qui est dit est vu. Et il y a une liberté extraordinaire dans ce film, on a l'impression que Buñuel joue du cinéma comme Bach devait jouer de l'orgue à la fin de sa vie.

DES « EXERCICES PRATIQUES »

Cahiers Que pensez-vous du système théâtral de « porte à porte » qu'adopte Léaud à la fin de « La Chinoise » ?

Godard Je crois que ce n'est pas très clairement compris par les gens, sans doute n'est-ce pas assez explicite. En fait, il n'est pas tout seul en question, ce n'est pas une solution individualiste. Dans mon idée, il aurait fallu le montrer avec d'autres, l'un aurait gratté de la guitare, un autre chanté ou dessiné, ce que font les beatnicks à la terrasse des cafés, mais en tant que communistes cette fois. Ils auraient fait un véritable travail, en adaptant leur texte à chaque situation donnée, passant de Racine à Sophocle ou n'importe quel autre. Ils auraient dû être plusieurs, parfois ils auraient été coincés sur la réponse à donner, et ils se seraient mis à discuter pour savoir laquelle était bonne. En parler même avec la personne en face d'eux, engager un vrai dialogue.

Au lieu de réciter des textes de théâtre, ils auraient pu aussi bien d'ailleurs dire du Platon. Il ne faut pas de limitation, tout est théâtre, tout est cinéma, tout est science et littérature... Et si on mêlait un peu plus les choses, ça irait mieux. Par exemple, à l'Université, les cours pourraient être dits par des acteurs, puisque les professeurs parlent toujours comme des sagouins. Ensuite, on en profiterait pour étudier comment dire un texte et le lire. Et ce ne serait pas seulement le résultat de la sixième « Méditation » de Descartes qui serait important et qu'on discuterait aux examens, mais **le temps** qu'elle dure, son mouvement, donc le **vécu** de Descartes. Je ne dis pas que ce travail soit le seul, mais enfin puisque des milliers de choses sont à changer, autant en tenter une ou deux, et ne pas décréter arbitrairement que cela est bon ou mauvais, définitivement.

Cahiers Pensez-vous que les acteurs devraient, comme les cinéastes ou les techniciens, étudier davantage, ou s'entraîner...

Godard S'entraîner, certainement. Comme faisaient autrefois les acteurs américains. Si je faisais un cours à l'usage des acteurs, je ne leur donnerais à faire que des exercices physiques ou intellectuels : « maintenant, vous allez faire un peu d'équilibre ; ou vous allez écouter un disque pendant une heure... »

Les acteurs sont bourrés de préjugés quant aux domaines du physique et de l'intellect. Par exemple, dans « Deux ou trois choses », Marina Vlady m'a dit un jour : « Qu'est-ce que je dois faire ? Tu ne me dis jamais rien. » Je lui ai répondu (elle habite Montfort-L'Amaury) : « Au lieu de prendre un taxi pour venir au tournage, tu n'as qu'à venir à pied. Si tu veux vraiment bien jouer, c'est la meilleure chose à faire. » Elle a cru que je me foutais d'elle et ne l'a pas fait. Je lui en ai toujours voulu pour ça, et, du reste, je lui en veux encore un peu. Peut-être l'aurait-elle fait si je lui avais donné des explications. Mais elle l'aurait fait une fois, et, le lendemain, elle aurait voulu que je trouve autre chose. Ce n'était donc pas la peine de lui expliquer. Tout ce que je voulais, c'est qu'elle pense à ce qu'elle disait. Mais penser ne veut pas forcément dire réfléchir. Je voulais qu'elle pense **ce** qu'elle disait, tout bêtement. Si elle devait poser une tasse sur une table, qu'elle ait dans sa tête l'image d'une tasse et d'une table en bois. Or, ce simple exercice de venir chaque jour à pied au tournage l'aurait fait agir et parler d'une certaine façon qui pour moi était la bonne. Ce que je lui

demandais était beaucoup plus important qu'elle ne croyait, car, pour arriver à penser, il faut faire des choses très simples qui vous mettent en bonne condition. On sait que les danseurs ne peuvent danser s'ils ne s'entraînent pas chaque jour à lever la jambe. Mais cette nécessité de « l'entrainement » disparaît déjà pour les acteurs de théâtre. Et les acteurs de cinéma n'ont plus aucune idée de ce que devrait être cet entraînement. Ils se disent : puisque nous n'avons pas à lever la jambe, inutile de s'entraîner. Pour Jean-Pierre Léaud, je lui ai demandé, avant « La Chinoise », de manger : je lui ai donné de l'argent pour cela, avec interdiction de le dépenser chez Langlois, pour qu'il aille manger calmement, pendant une heure et demie, chaque jour, sans lire de journal et sans rien faire d'autre que manger dans un restaurant normal un repas normal : c'est ce dont il avait besoin pour « La Chinoise ». Ce genre d'exercices, c'est un peu du yoga à l'envers. Ce que les surréalistes appelaient des « exercices pratiques ». Il en faut dans tous les domaines, et pour tous les cas. Les acteurs ne pensent jamais au fait qu'ils sont payés pour huit heures de travail par jour. Exactement comme un ouvrier. Seulement, l'ouvrier, une fois qu'il est entré dans l'usine, il travaille vraiment ses huit heures, sans tricherie. L'acteur, lui, comme beaucoup de travailleurs des professions libérales, s'évade souvent de son travail et ne travaille pas huit heures par jour, d'abord parce qu'on ne tourne pas sans arrêt huit heures par jour. Tout ce que je lui demande, moi, c'est de travailler davantage **entre** les prises, et moins **pendant.** Car s'il a travaillé avant la prise, je sais que ça ira. Et travailler pendant ne sert à rien. Seulement, cela, c'est ce qu'il y a de plus difficile à obtenir des acteurs. Cela dit, sur « La Chinoise », ils se sont bien débrouillés, tous : ils formaient un petit groupe qui s'entendait bien, et, ensemble, ils effectuaient une certaine forme de travail qui les maintenait en état de tourner. Ça allait mieux que sur « Masculin-féminin ». Il est évident que tout ce que je viens de dire concerne aussi bien les acteurs professionnels que les autres. Ni les uns ni les autres, de toute façon, ne sont disposés à se plier à un certain entraînement. Anna Karina, de ce point de vue, était comme les autres. Je lui ai souvent dit : « Tout ce que je te demande, c'est de lire chaque matin, calmement, à haute voix, l'éditorial du « Figaro » ou celui de « L'Humanité ». C'était aussi simple et aussi utile, je crois, que de demander à un chanteur de faire ses vocalises. Mais elle non plus n'a pas compris. Alors que ce genre de détails a une influence directe sur la façon de jouer. C'est l'équivalent exact de la marche pour l'athlète ou des gammes pour le pianiste, de l'assouplissement pour l'acrobate. Mais le gros problème des acteurs de cinéma c'est qu'ils sont souvent très orgueilleux. Alors, il faut leur apprendre l'humilité, de même qu'il faut apprendre l'orgueil à qui est trop humble. Comme dit Bresson : « donner et recevoir ». Et, de ce point de vue, je ne vois aucune différence entre professionnels et non-professionnels.

Il y a partout des gens intéressants. Mais Bresson parle des acteurs comme les Russes des Chinois. Je lui disais : « Ils ont des yeux, une bouche, un cœur... ». Il disait : « Non ! » Si j'avais dit : « Mais Jouvet, quand il était encore dans le ventre de sa mère... », il m'aurait répondu : « Oh ! vous savez, la prédestination... ».

Cahiers Avec ces exercices que vous préconisez, un problème est posé, plus vaste : celui de l'éducation. Par exemple, dans « La Chinoise », les personnages sont issus de la bourgeoisie : elle leur a donné une éducation qu'ils remettent en cause...

Godard En fait, tout procède de la façon dont ils ont appris leur savoir : leur éducation est une éducation de classe. Ils se comportent en fonction de leur classe, comme des gens de leur classe. Tout cela, d'ailleurs, est dit dans le film. A propos de l'éducation de classe que nous avons en France, j'ai précisément là quelques lignes que j'ai découpées l'autre jour dans un journal et que j'ai mises de côté, parce que j'ai envie de faire un film sur l' « Emile » de Rousseau. C'est Missoffe — notre Ministre de la Jeunesse — qui a écrit cela dans son Livre Blanc : « L'école traduira les rapports de la société en organisant la formation longue et abstraite des enfants destinés essentiellement par leur origine familiale à occuper les plus hauts postes de direction et d'administration de la société. Ensuite, par une formation plus courte et plus simplifiée, à l'usage des enfants d'ouvriers et de paysans, dont l'entrée dans le monde de la profession paraît n'exiger qu'une formation limitée. » Sans commentaire.

Cahiers Que sera votre « Emile » ?

Godard Un film moderne : l'histoire d'un jeune garçon qui refuse d'aller au lycée parce que sa classe est toujours pleine, et qui se met à apprendre au dehors, qui regarde les gens, va au cinéma, lit, écoute la radio ou regarde la télévision...

L'éducation, comme le cinéma, est une somme immense de techniques à reprendre et corriger. Tout est à reprendre. Que va-t-il arriver au fils d'ouvrier qui veut étudier ? Il va tout de suite être coincé par des problèmes d'argent. On en revient au cas du Tiers-Monde. Le système des bourses est lui-même profondément immoral. Ce sont les méritants qui doivent en bénéficier. Mais qu'appelle-t-on « méritants », qui sont-ils ? Ce sont — puisque dans les Facultés ont fait maintenant l'appel comme dans les casernes, et que celui qui ne répond pas à l'appel n'a pas le droit de passer son examen —, ce sont ceux qui sont toujours présents, assidus, et donc qui en ont les moyens, ne sont pas obligés de travailler en même temps pour payer leurs études. Même si ceux qui suivent tous les cours n'en apprennent pas forcément plus que ceux qui en ratent la plupart ! Et puis, on ne sait donner aux gens ni le goût ni le temps d'apprendre. Et les professeurs sont mal payés ! Je ne dis pas que ce problème soit simple, mais il y a trop de choses inadmissibles dès le départ.

Cahiers Mais croyez-vous que ce soit un problème sans solution ?

Godard Ah non ! Parce que tout de même, ni en Amérique, ni en Russie, ni en Albanie, ça ne se passe comme en France. D'abord, les crédits alloués à l'Education y sont bien supérieurs. Et, en France, cette restriction des crédits résulte d'une politique délibérée, consciente : je vous renvoie à Missoffe. Et à de Gaulle : ce qu'il vient de dire aux Canadiens : « Vous avez le droit de former vos élites »... Toute la mentalité gouvernementale est là : de Gaulle a bien choisi de ne pas dire : « Vous avez le droit de former davantage de professeurs, de chercheurs... ». Non : « les élites » ! Seulement, les élites, elles sont déjà formées. Il n'est pas du tout nécessaire que le Québec soit libre pour former les élites canadiennes.

Cahiers Dans les pays de l'Est, les possibilités d'accéder à l'instruction sont très grandes, mais en même temps il y a formation d'un domaine réservé aux élites : un garçon de trente ans qui est manuel ne peut absolument pas espérer faire un jour du cinéma : il faut passer par l'Ecole de cinéma.

Godard Le travail du manuel et celui de l'intellectuel sont différents quantitativement mais pas qualitativement. Nous n'avons jamais été mis sur le même pied, et c'est pourquoi nous ne pouvons rien dire ou faire en commun. Un ouvrier, encore une fois, ne pourra rien m'apprendre, et moi non plus. Ça devrait être exactement le contraire : je devrais avoir beaucoup à apprendre de lui et lui de moi, plutôt que chacun d'entre nous de nos confrères. C'est pourquoi certains — les Chinois, disons, ou certains Chinois — veulent changer cela. Et cet espoir de changement n'est pas utopique si l'on veut bien ne pas tabler sur quelques années, mais sur quelques siècles. Les civilisations durent longetmps. Pourquoi voudrait-on que la civilisation nouvelle qui a commencé avec le communisme il y a seulement un siècle et demi soit tout à coup achevée ? Cela prendra peut-être mille ans, ou deux mille.

Cahiers La dernière « révolution culturelle » date en effet de deux mille ans : c'était la Révolution chrétienne.

Godard Elle ne commence à finir que maintenant, et elle n'a produit que des réactionnaires. Les industries de l'image et du son sont encore ses plus fidèles mercenaires.

(Propos recueillis au magnétophone par Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye et Jean Narboni.)

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 2 août au 5 septembre 1967

12 films français

Bagarre à Bagdad pour X 27. Film en scope et couleur de Paul Blanc, avec Roger Hanin, Rory Calhoun, Jean Gaven, Evi Marandi. — Sous ce titre de série se cache un film plutôt hors-série, sinon par son écriture, honnête mais banale, du moins par son scénario et surtout son sujet : les problèmes personnels et professionnels d'un groupe d'espions soviétiques, qui sont les héros étonnamment sympathiques et relativement adultes de cette bande sobre et sympathiquement bâtarde (moitié Bruce, moitié Le Carré). — N.B.

La Chinoise. Film en couleur de Jean-Luc Godard. Voir critiques dans ce numéro pp. 28 à 35.

Un choix d'assassins. Film en couleur de Philippe Fourastié. Voir critique dans ce numéro, page 66.

Deux billets pour Mexico. Film en couleur de Christian-Jaque, avec Peter Lawford, Ira de Furstenberg, Georges Géret, Maria G. Bucella. — Le plus prolifique des réalisateurs français, moins préoccupé que jamais par le problème d'innover par rapport à un genre, un style ou une mode donnés, poursuit le petit bonhomme de chemin inauguré par « Le Gentleman de Cocody » : l'essentiel est, coproduction aidant, de voyager aimablement en famille (Berlin, Lucerne, Vienne...), quitte à se tirer comme on pourra, au retour de vacances, du fatras de rushes accumulé à la bonne franquette. Le biais choisi est, une fois de plus, le parti pris parodique des bonderies et sous-bonderies. Le dialogue de Pascal Jardin lie allègrement cette mayonnaise douteuse, qui prendra mieux, espèrent nos maitres-queux sur le retour, la prochaine fois. — R. C.

Estouffade à la Caraïbe. Film en couleur de Jacques Besnard, avec Frederic Stafford, Jean Seberg, Serge Gainsbourg, Maria-Rosa Rodriguez. — Apparemment touché par la foi révolutionnaire, un bellâtre-escroc s'intitule chef de guérilleros, et entreprend de confisquer pour la cause le trésor d'un Duvallier des Caraïbes. D'où attaques, poursuites, amours, etc., Gainsbourg bouclant chaque scène par une pitrerie. Une fois le projet accompli, nos deux aigrefins s'en vont, adorés de ces idiots d'insulaires mais cachant des barres d'or sous leurs manteaux. On fusille pour moins que ça en pays socialiste, mais on en rit en salle parisienne. Et beaucoup de sang irrigue ce navet. — J. N.

Le Grand Dadais. Film en couleur de Pierre Granier-Deferre, avec Jacques Perrin, Eva Renzi, Danièle Gaubert. — Plutôt que se fâcher, mieux vaut carrément conseiller le film aux amateurs d'insolite ou de comique au nième degré. Un jeune Polytechnicien puceau, couvé par sa mère, et amoureux puis amant d'une cover-girl, va se trouver entraîné dans le désordre de Saint-Tropez et autres lieux... A la fin, écœuré par la dureté des temps modernes, il prononce des imprécations incendiaires sur fond de feux d'artifice puis met le feu à sa Triumph TR 4 et se retrouve en prison. Sur cette trame qui nous reporte aux historiettes moralisantes du roman néo-bourgeois d'avant-guerre, Bertrand Poirot-Delpech (lui-même auteur du roman de base) a tissé le plus effarant dialogue que le cinéma français se soit payé depuis longtemps. Autre délicieux détail : Granier-Deferre, désireux de renvoyer à quelque chose de plus solide, a cru trouver son salut dans la « modernité » et a ambitionné rien moins que réaliser un remake de « Pierrot le fou » !
Un détail réconfortant tout de même : les filles, Danièle Gaubert et Eva Renzi qui, prenant le parti de persévérer dans leur être propre, se promènent dans le film sans plus rien avoir à faire avec lui. Jacques Perrin, lui, a pris le parti de rester coûte que coûte dans le film, ce qui fait honneur à son courage personnel et professionnel. Résultat, et grande surprise du film : nous découvrons un Jacques Perrin épouvantablement mauvais, donc entièrement neuf. Dernière touche : la page entière de publicité parue dans l' « Express » et qui nous apprend que, 60 % des étudiants étant des « dadais », le film leur sera de la plus grande utilité. M. D.

L'Homme qui valait des milliards. Film en scope et couleur de Michel Boisrond, avec Frederick Stafford, Raymond Pellegrin, Peter van Eyck, Anny Duperey. — Pour l'essentiel, cf. « Estouffade à la Caraïbe ». Beaucoup plus ennuyeux encore cependant car il manque à Boisrond la superbe désinvolture de Besnard. Amateurs d'Anny Duperey : s'abstenir. — R. C.

Lamiel. Film en couleur de Jean Aurel, avec Anna Karina, Jean-Claude Brialy, Michel Bouquet, Robert Hossein, Claude Dauphin. — Filtrée par Saint-Laurent, la douce amertume stendhalienne — qui n'offre d'ailleurs, cinématographiquement, que peu d'intérêt —, devient affaire de soudards et de maquerelles. Est-ce la fin d'Aurel ? Faut-il oublier la vulgarité du propos, la laideur tant morale que physique des fantoches rien moins qu'ophulsiens traînés dans cette ronde, oublier jusqu'à la mise entre parenthèses de toute invention cinématographique (et ce, au nom d'un seul premier plan digne de Mizoguchi...) ? — J.-L. C.

Mona, l'étoile sans nom. Film de Henri Colpi, avec Marina Vlady, Claude Rich. — L'ineffable candeur colpienne désarme toute sévérité. Mais le malheur veut qu'ici le conte soit un peu trop à dormir debout. Naïveté et fraîcheur, tendresse et poésie, ces vertus éphémères ne résistent pas longtemps au moralisme ennuyeux d'un cinéaste que n'inspire pas même le beau thème de l'inspiration. — J.-L. C.

Du mou dans la gâchette. Film en couleur de Louis Grospierre, avec Bernard Blier, Jean Lefebvre, Corinne Marchand, Francis Blanche, Michel Serrault. — Toutes choses tristes de ce monde se teintent, à passer au filtre grospierrien, de rose et bleu. Déjà la vie pénitentiaire, dans « Le Travail... c'est la liberté » s'avérait, moyennant quelques poubelles à vider, idyllique. Il suffit, dans « Du Mou... », que les deux tueurs soient maladroits pour que le familier, le tendre et l'anodin viennent innocenter de — sans cela — coupables activités. Ici donc, nos deux pitoyables matous s'agitent — entre autres choses — autour de sacs postaux. Dans la nullitude du propos, des conflits d'opinion, des affrontements théoriques tels qu'ils étaient constants dans les films des Stooges. Il va sans dire que Blier, par sa semi-crétinerie, est complètement sacrifié à Lefebvre, devenu — via Korber — l'étalon sans paille de l'idiotie française. — J. N.

Si j'étais un espion (Breakdown). Film de Bertrand Blier. Voir critique dans ce numéro, page 65.

Le Treizième Caprice. Film en couleur de Roger Boussinot, avec Marie Laforêt, Pierre Brice, Pascale Roberts, Harald Leipnitz. — Ex-critique de cinéma, Roger Boussinot lance quelques pointes contre la Nouvelle Vague. Son « caprice » serait donc, lui, un modèle de véracité, avec sa réception miteuse et guindée comme dans les films 1910, ou cette fille « entretenue » qui s'extasie de posséder un Frigidaire... Sans doute Boussinot ne connait-il ses contemporaines, et leur joyeux cynisme, que par ouï-dire. Dommage pour lui. A cause de cette fraîcheur, de cette naïveté, il lui sera beaucoup pardonné. — M. M.

11 films américains

Boy Did I get a Wrong Number ? (Quel numéro, ce faux numéro !). Film en couleur de George Marshall, avec Bob Hope, Elke Sommer — A 76 ans notre vieille connaissance qu'est George Marshall est loin d'être au mieux de sa forme. Affronter en même temps Bob Hope, encore plus sinistre qu'autrefois, Elke Sommer, venue à Hollywood pour y jouer les utilités et Phyllis Diller, fantastique monstre féminin, cocktail de Mae West et de Doro Merande, est une épreuve trop lourde pour lui. Et pour nous. — P.B.

The Double Man (La Griffe). Film en couleur de Franklin Schaffner, avec Yul Brynner, Britt Ekland, Clive Revill, Anton Diffring, Lloyd Nolan. — Contexte vaguement hitchcockien (lutte d'espions et suspense en haute montagne), mise en scène, comme toujours, **illustrante,** de Shaffner, moins en forme cependant que de coutume, mais surtout le scénario le plus emberlificoté qui soit. A propos d'une histoire d'agent double (et cette fois, véritablement, puisque l'ouestien trouve son sosie estien), il accumule les fausses pistes, finesses, tromperies et rebondissements, jusqu'à un dénouement franchement risible à force de viser l'ingénieux. De toutes manières, le cinéma se porte aujourd'hui assez bien question dédoublements et mirages quatre (étoiles), pour que nous soyons sévères. Voir donc plutôt Bergman, Renoir, Lewis, et un degré plus bas, Kawalerowicz. — J. N.

The Fighting Prince of Donegal (Le Prince Donegal). Film en couleur de Michael O'Herlihy, avec Peter McEnery, Susan Hampshire, Andrew Keir, Gordon Jackson. — Le générique nous annonce la révolte des Irlandais et l'union sacrée des clans autour du Prince de Donegal contre l'Angleterre d'Elizabeth Ire : fable qui ne manque pas de résonances en notre décennie de luttes anticolonialistes intensives. Il n'en est que plus déprimant de devoir ingurgiter après cela deux heures de niaises badineries et d'écœurante gentillesse.
Deux ou trois plans de tourbillonnements d'oiseaux, au début, laissaient espérer mieux que l'eau de roses bien sirupeuse dans quoi sombre cet opus posthume disneyen, où les rats des soi-disant geôles anglaises sont d'adorables souris rousses, et où le leader nationaliste O'Donegal a les traits de Peter Pan. — J.A.

The Fortune Cookie (La Grande Combine). Film en scope de Billy Wilder. Voir critique dans un prochain numéro. — Comme Preminger, mais plus astucieusement et honnêtement, Wilder joue avec le feu. Cette histoire d'escroquerie à l'assurance est peut-être le scénario le mieux goupillé de l'année, avec force chausses-trappes et zigzags. Sans doute parce qu'il préfère la dérision et la méchanceté au sérieux, Billy gagne une fois encore. Il jongle avec les conventions qu'il désamorce, pour tomber dans une super-convention, elle-même source d'anti-conformisme. Extraordinaire compromis entre le steeple-chase et la gravitation des atomes. Nous avons encore beaucoup à apprendre des Talleyrand de la pellicule. — M.M.

A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (Le Forum en folie). Film en couleur de Richard Lester, avec Zero Mostel, Phil Silvers, Michael Crawford, Buster Keaton, Annette André — Je citais à propos de « A Hard Day's Night » (cf. « Cahiers », nº 160, p. 82) « Les Dégourdis de la 11e » de Christian-Jaque. Le film se signalait surtout par une scène spécialement ignoble où l'on voyait le comique troupier Rivers-Cadet déguisé en Romain. Lester (ayant sans doute lu ma notule) tint à me prouver qu'il pouvait faire pire : c'est pas un comique troupier, c'est tout ce que l'Amérique compte de troupiers comiques qu'il a réunis sur son forum (les autres, les tragiques troupiers américains, étant occupés où l'on sait). Je disais qu'il filmait moche, sale, équivoque, crapoteux. A l'époque, d'accord, j'exagérais un peu. Mais Lester a tenu à me donner raison. Son film c'est Astérix en porno, c'est les Folies-Bergères sans Loulou Gasté (parce que la musique de Stephen Sondheim !...). Et le génial Keaton qu'on force à servir de faire-valoir aux clowns les plus adipeux des Etats, et la caméra qui Plaute les croupes des Romaines ! Même le gentil héros du Naque est ridiculisé avec son pucelage chronique et sa timbale de sueur de jument. — R.F.

The Happening (Les Détraqués). Film en couleur de Elliot Silverstein, avec Anthony Quinn, George Maharis, Michael Parks, Martha Hyer — Pour ne pas scandaliser ceux qui vouent ce film aux gémonies, je joue tout de suite perdant : je vais ici défendre (un peu) un « mauvais » film. Je veux dire : un film monstrueux — partant du principe que ce n'est peut-être pas tout à fait la même chose. Et d'abord : au contraire de « Cat Ballou » du même Silverstein, fait sur la bonne conscience de la parodie « distanciée » (donc double jeu sur un simple tableau), ce film joue sur une bonne dizaine de tableaux, de scénarios, de moralités et de contre-moralités que l'auteur fait se catapulter, s'atomiser, avec l'ardeur d'un primitif s'adonnant aux délices cathartiques du potlatch (détail qui renvoie d'ailleurs à une des scènes centrales du film).
L'histoire initiale est celle-ci : un riche truand embourgeoisé se fait kidnapper contre rançon par des minets et, au fur et à mesure qu'il réclame la rançon à ses proches, il se rend compte qu'ils sont tous des salauds. Il retourne alors sa veste et du même coup celle des minets, bref : la situation tout entière : il va faire bande avec eux pour « casser la baraque ». Nous avons ici, très précisément (et cela déjà devrait nous intriguer) un recensement exhaustif de toutes les veines, thèmes et scènes à faire ou à ne pas faire du cinéma américain, et ce, à travers le policier, le mélo, le comique, le psychologique freudien, le psychologique non freudien, etc., chaque élément faisant l'objet d'un certain nombre de variations à travers ses différentes conventions, manières, styles, tics, tocs, et tropes. Ainsi, chacune des « figures » qui compose le film parcourt pour son compte tout le trajet qui lie la convention à la parodie en passant par la contestation, et se lie à sa voisine dans des rapports qui vont du renforcement à la destruction pure et simple. Faut-il y voir le propos délibéré d'un cinéaste lucide ? Sans doute, plus simplement, la joie maligne d'un homme, tantôt obtus, tantôt clairvoyant, qui est bien décidé à s'amuser follement tout en se payant un certain nombre de têtes. Le résultat, je l'ai dit, est monstrueux, c'est-à-dire pour le moins curieux. Et si même je dois me borner à défendre ce film de façon purement négative, j'en puis dire au moins qu'il ne respecte pas cette règle abjecte des demi-mesures qui est aussi bien le fait de Lelouch que des derniers Preminger ou de ce cinéma pseudo-affranchi que nous donne en ce moment l'Angleterre « Happening » est — ne serait-ce que négativement — un film salubre. — M. D.

The Idol (Jeunes Gens en Colère). Film de Daniel Petrie, avec Jennifer Jones, Michael Parks, John Leyton. — Que les rapports entre une mère et son fils soient sujets à mélodrame, nous n'en doutons pas plus que du goût douteux de Joseph Levine, qui cette fois-ci allie nullité artistique et échec commercial. Petrie qui s'est tiré de plus d'un mélo, s'y fourvoie ici. — P. B.

One Spy, Too Many (Un Espion de trop). Film en couleur de Joseph Sargent, avec Robert Vaughn, David McCallum, Leo G. Carroll, Rip Torn, Dorothy Provine. — Il s'agit en réalité de l'épisode de TV « The Alexander the Greater Affair », en deux parties, ici regroupées pour une exploitation cinéma. L'ouverture (le hold-up) est brillante, le reste beaucoup moins et l'ensemble est loin d'avoir la vigueur de certains des épisodes que l'on peut voir actuellement à la TV le dimanche soir. A noter cependant une des rares apparitions dans cette série essentiellement « masculine » d'un personnage féminin un peu attachant. — P. B.

Red Tomahawk (Ford Bastion ne répond plus). Film en couleur de R.G. Springsteen, avec Howard Keel, Joan Caulfield, Broderick Crawford, Scott Brady. — Le premier film dont il y ait lieu de déplorer qu'il

soit de tout premier plan. Car, mise à part une belle première image de lendemain de massacre, ce mème western de R.G. Springsteen se distingue cette fois par l'insigne platitude de son scénario (fondé sur le dynamisme bien connu « les indiens sont dix contre un, mais on les aura »), et par la lourdeur de sa mise en scène. Les extérieurs sont parfois beaux, mais on s'en fiche. Et Broderick Crawford, sobrement efficace, ne fait qu'une rame dans cette galère. — S.P.

This Property Is Condemned (Propriété Interdite). Film en couleur de Sidney Pollack, avec Natalie Wood, Robert Redford, Charles Bronson, Jon Provost, John Harding. Voir critique dans un prochain numéro. — Ce chef-d'œuvre est resté quatre jours à l'affiche. Une petite fille revêtue des haillons de sa sœur morte, évoque sur une voie ferrée menant à la Nouvelle-Orléans la mémoire d'une fée disparue. Que cette notule — car il faudra bien revenir sur ce film — serve à énumérer (trop rapidement) l'exubérante richesse mythologique du scénario de Tennessee Williams, la création toute magique de Natalie Wood et l'originalité plastique du lyrisme — conception des scènes, rapports des personnages, fulgurance du rythme. Un des grands films complètement poétiques — plus proche de Kazan que de Brooks — sur le Temps gagné par la folie. — A.T.

Warning Shot (L'Assassin est-il Coupable ?). Film de Buzz Kulik, avec David Janssen, Eleanor Parker, George Grizzard, Sam Wanamaker, Stefanie Powers. — Un désolant climat qui nous ramène désespérément aux romans des épigones de Chandler, Hammett ou Longstreet, une réalisation indigente en dépit de la photo de Biroc et d'une interprétation assez homogène, que demander de plus à un moment où le thriller semblait mort ? R.C.

7 films italiens

La Grande Notte di Ringo (Sous la Loi de Django). Film en scope et couleur de Mario Maffei, avec William Berger, Adriana Ambesi, Eduardo Jajado. Ce passage — du titre original au français — de Ringo à Django, marquerait-il, chez nos distributeurs, la crainte d'une désaffection publique à l'endroit du premier (rappelant l'occultation subite du nom de Maciste voilà quelques années) ? Faut-il, comme il est dit plus loin, tuer Ringo ? Quoi qu'il en soit, le sujet ici n'était pas sans intérêt. Malheureusement, un autre tempérament s'imposait que celui de Maffei pour mener à bien cette histoire de trafics d'influences, malversations politiques, crapuleries mondaines et ouatées... — R. C.

Johnny Yuma (Johnny Yuma). Film en scope et couleur de R. Guerrieri, avec Mark Damon, Lawrence Dobkin. — L'escalade du coup de pétard, le renchérissement dans la violence, deviennent décidément la tradition seconde d'un genre déjà greffé sur une tradition : le western italien.
Ici la dynamique ascendante est prise en charge par une sombre histoire d'assassinat à un seul témoin, lequel doit être supprimé par celui qui deviendra à son tour témoin gênant et devra par là, etc. Navrant schématisme, tristes exercices de style. J'honnis Yuma. — R. C.

Message chiffré. Film en couleur de Herbert J. Sherman, avec Lang Jeffries, Jose Greci, Georges Rigaud, Helga Line. — 1945. Deux bandes d'espions rivales s'entretuent pour mettre la main sur la formule ultra-secrète d'une étude concernant l'antigravité. C'est dire à quel point l'entreprise du film est frivole, mais hélas totalement dénuée d'humour, à l'image de son pesant héros. — S. P.

Questione d'Honore (Question d'honneur). Film en couleur de Luigi Zampa, avec Ugo Tognazzi, Bernard Blier, Nicoletta Machiavelli, Franco Fabrizi. — Un court prologue nous avertit : la Sardaigne est actuellement le seul endroit du monde où se perpétuent les traditions westerniennes. S'ensuit une histoire de vendettas à multiples croisements et rebondissements s'achevant — sur fond d'honneur et de mort — dans le plus délibéré pathos. Curieusement, cette trame conventionnelle s'enrichit de multiples gags, notations heureuses, dialogues incisifs, et surtout d'un recensement des us et coutumes sardes (cérémonie de mariages, étonnantes danses rituelles et invocations de villageoises déchainées autour d'un mari déshonoré à leurs yeux, celui-ci étant enfoui dans de la paille tandis qu'elles l'aspergent du lait de leurs seins !) Tognazzi y est, quant à lui, sublime ; il faudrait citer les mille et une variations que, de film en film, et ici en pauvre hère, il effectue autour du thème de **l'accablement**, et de son utilisation aux fins d'apitoiement. Il faut le voir, par exemple, secouer ses cheveux d'un air morne sur une soupe qu'il trouve trop fade (il travaille dans une saline). — J. N.

Supercolpo da Sette Milliardi (Super-coup de sept milliards). Film en scope et couleur de Bitto Albertini, avec Brad Harris, Elina de Witt, Franco Andrei, Dana Andrews. — Un pseudo-mort plutôt antipathique s'avère bientôt bon vivant et honnête, le milliardaire escroqué prenant, suite à cette bascule, la place du mort. Les classiques pêcheurs de perles sont remplacés par des hommes-grenouilles à la recherche de diamants. Ce qui n'empêche pas qu'Albertini, lourdement, patauge. — R. C.

Uccidete Johnny Ringo (Tuez Johnny Ringo). Film en scope et couleur de Frank G. Carrol, avec Brett Halsey, Greta Polyn, Ray Scott. — Côté adversaires, Johnny Ringo a affaire ici à vraiment très forte partie mais il s'en tire qu'on se le dise et qu'on se dise aussi que côté caméra le pseudo-nommé Carrol est à Corbucci ce que celui-ci est à Leone. — R. C.

Un dollaro tra i denti (Un dollar entre les dents). Film en couleur de Vance Lewis, avec Tony Anthony, Frank Wolff. — Ne serait qu'un western calabrais de plus, sur le principe de la revanche et de n hommes à tuer, s'il ne se livrait avec délices aux vertiges du pastiche à la quarantième puissance, annonçant peut-être ainsi un renouvellement du western italien : au lieu de pasticher les Américains, on pourrait se pasticher soi-même, jeu qui a l'avantage de ne pas connaitre de limites. Cela dit, une telle désinvolture peut-elle passer pour de l'humour ? Difficilement, car à un tel degré de conformisme sophistiqué, le deuxième degré devient moins intéressant que le premier, le troisième que le deuxième, etc. — J. A.

4 films anglais

The Black Torment (Le Spectre Maudit). Film en couleur de Robert Hartford Davis, avec Heather Sears, John Turner, Ann Lynn. — Mélange britannique de fantastique et de cape et d'épée. Manoir enté des ingrédients idoines, sans compter brumes locales, landes sillonnées par d'étranges cavaliers, disparitions et assassinats, couple menacé sympathique et bébête... Ici, tout le mal vient d'un sosie du héros, frère débile sujet à crises de fureur. Le film est nul et charbonneux, mais peut inspirer deux suggestions aux cinéastes de « terreur » - 1) L'utilisation possible et plus justifiée de l'enfant idiot, du rejeton débile — suite à une union consanguine —, dans les films de vampires, où la fréquence est plus forte de tels accouplements. 2) La première heure des films de ce genre consistant le plus souvent en visite d'agent immobilier récitant son boniment (château 43 pièces, 112 recoins, 8 escaliers à dérobades, trois kilomètres de couloirs, placards-surprises en tous genres), les choses depuis le temps, deviennent lassantes. L'urgence s'impose donc d'économiser heures de projection, pellicule, ennui et travellings, au prix d'une plus grande austérité des décors. Désormais, nous attendons « Le Vampire habite en studio », et « La Chambre de bonne rouge ». — J. N.

The Reptile (La Femme-Reptile). Film en couleur de John Gilling, avec Noel Willman, Jennifer Daniel, Ray Barret. — Constitue en fait une variante thématique et formelle du précédent Gilling, sorti il y a quelques mois à Paris (« The Plague of the

Zombies » — « L'Invasion des morts-vivants ») : mêmes décors (landes, village, taverne, manoir), mêmes couleurs, même construction. Pour le reste, ici comme là, d'ennuyeuses scènes d'exposition et quelques passages clownesques, mais aussi de belles idées menées à terme par l'habileté, voire par le goût de Gilling : ainsi, la mort de la femme-serpent soudain pétrifiée par le froid parce qu'un carreau de la fenêtre a été brisé. Le soin plastique apporté par l'auteur, l'absence de niaiserie parfois heureuse du découpage et le choix souvent intelligent des décors rendent d'ailleurs actuellement les fims de John Gilling, pour les amateurs, parmi les plus fréquentables du genre. — J.-A. F.

Viking's Queen (La Reine des Vikings). Film en couleur de Don Chaffey, avec Don Murray, Donald Houston, Carita, Andrew Keim. — Hammer Films semble bien décidé à ne plus se cantonner dans le domaine de l'horreur. Après les aventures préhistoriques, l'état major du Colonel Carreras redécouvre le film d'aventures à costumes... Quant aux nudités annoncées dans la presse... elles s'éclipsent frileusement dans les brouillards glacés. — M. C.

The Wrong Box (Un Mort en Pleine Forme). Film en couleur de Bryan Forbes, avec Michael Caine, Peter Sellers, John Mills, Ralph Richardson, Nanette Newman. — D'après « La Tontine », une course-poursuite avec échange de cadavres, tasses de thé, hauts-de-forme et vieilles filles surexcitées. « L'humour anglais » toujours debout, mais bien fatigué. A peine visible pour le côté Pop, le générique élégant, les décors. — M. M.

1 film argentin

Jalousie Sexuelle. Film de Daniel Tinayre, avec Egle Martin. — Abusivement programmé au Midi-Minuit sous un titre accrocheur. C'est en fait (le seul nom de Guy des Cars, prestigieux auteur du roman de base, « Cette étrange (ou curieuse) tendresse » garantissant le sérieux des problèmes soulevés), un morne drame psychologico-juridique pompeusement asséné par un épigone de Torre-Nilsson. Le récit musarde tour à tour du côté de Cayatte et de Granier-Deferre (ou si l'on veut, Poirot-Delpech). Un jeune étudiant (qui ressemble un peu à Perrin), couvé par un oncle douteux (qui ressemble à Desailly), y est successivement séduit, déniaisé, perverti, abusé par une chanteuse de beuglant (présentée sur l'affiche du film comme « La femme la plus sexy de Buenos-Aires »). Ce qui ne l'empêche pas d'essayer de l'imposer dans une sorte de « Bérénice » écrite par l'oncle, auteur dramatique en voguette. La chanteuse retourne au bastringue, et Daniel Tinayre, par le biais d'un commentaire final, s'interroge sur ces pauvres grands dadais qu'on voue, jour après jour, à la boucherie, et qu'on oublie (et pour cause !) aussitôt. — J. N.

1 film danois

Utro. Film de Astrid Henning-Jensen, avec Anita Bjork, Lone Hertz, Ebbe Rode. Voir critique dans un prochain numéro. — Il faut rattacher ce film à un couple d'auteurs danois, Björn et Astrid Henning-Jensen, qui nous donnèrent dans les années 49-50 deux films : le remarquable « Ditte Manneskebar » et (un peu moins étonnant) : « Ces sacrés gosses ». Avec « Utro », signé de la seule Astrid, nous avons une attachante chronique à la fois modeste et ambitieuse de la vie sentimentale, dont le traitement est souvent référentiel, voire conventionnel. Mais dans le moins mauvais sens du terme. Sujet du film : la vie d'une jeune femme ayant un amant marié et aussi la vie de cet homme marié qui a pris maîtresse, avec intrusion vers la fin du problème de l'avortement.
Le film procède par touches aussi insinuantes que pénétrantes, sans hésiter à se référer à tout un climat cinématographique qui frôle parfois Chytilova et Godard (« Une femme mariée ») et n'hésite pas à s'engager franchement dans la voie du Truffaut de « La Peau douce ». — M. D.

1 film mexicain

Yanco. Film de Cervando Gonzales, avec Ricardo Ancona, Jesus Medina, Maria Bustamente. — Un jeune indien pauvre, couvé par un vieux musicien, a la révélation de la musique : le violon devient sa vocation. Le film est un mélo traditionnel qui serait tout de même émouvant si l'on n'y trouvait que la naïve rouerie inhérente au genre. S'y superpose malheureusement le prétentieux et bizarre parti pris de la mutité, à savoir qu'on a toujours le droit d'entendre un arrière-fond de bruits et de voix, mais que les acteurs principaux n'ont en aucun cas droit à la parole. Ceci dit, on appréciera le film pour une séquence au moins : celle où le jeune garçon se trouve emporté par un fragment de la berge qui s'est transformé en ilet et réussit à se sauver lui-même et son violon. L'engloutissement de l'ilet dans un noir tourbillon constitue un très beau plan. Le jeu musical du garçon n'est pas mal non plus, qui, sur un instrument composé d'un bout de bois et d'un bout de fil de fer, tire des accents à faire pâlir Yehudi Menuhin. — M. D.

1 film yougoslave

Rondo. Film de Zvonimir Berkovic, avec Stevo Zigon, Milena Dravic, Reija Basic. Voir compte rendu de Cannes 67 (Bontemps) dans notre numéro 191, p. 52. — L'idée est a priori séduisante, d'un film sur le « triangle » bourgeois, construit sur le schéma d'une partie d'échecs, ou sur la forme musicale classique du rondo ; elle le devient un peu moins déjà si, comme dans « Rondo », les deux modèles sont utilisés concurremment, leur simultanéité ne pouvant, sauf génie particulier, que tourner à la confusion.
Le mécanisme de cette « curieuse montre » une fois saisi, ne restent que deux ou trois petites beautés assez éparses (certains décords de l'appartement du couple, ou, mieux, telle errance de Milena Dravic dans les cafés et les rues de Zagreb) qui laissent un arrière goût de sécheresse un peu étriquée, ou un peu appliquée, et l'envie d'un délire moins maitrisé. — J. A.

Ces notes ont été rédigées par Jacques Aumont, Patrick Brion, Noël Burch, Michel Caen, Jean-Louis Comolli, Ralph Crandall, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Rémo Forlani, Michel Mardore, Jean Narboni, Sylvie Pierre et André Téchiné.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés : 1** à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **5 F ;** Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, tél. 359 01-79 -** Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

II ème SEMAINE DES CAHIERS DU CINÉMA

du 8 au 14 novembre 1967

La Deuxième Semaine des Cahiers se déroulera à Paris du 8 au 14 novembre prochain. Elle sera consacrée, comme la première Semaine d'avril 1966, aux films du nouveau cinéma inédits en France. Y seront projetés sept films parmi les plus significatifs du cinéma contemporain (dont « Shakespeare Wallah » de James Ivory, « Terre en transes » de Glauber Rocha, « Stranded » de Juleen Compton, « Paranoïa » de Adrian Ditvoorst...). Nous sommes heureux d'offrir en priorité à nos lecteurs, d'une part, la possibilité de bénéficier d'un tarif réduit pour un abonnement à la série des sept films (30 F pour sept séances au lieu de 42 F prix normal), d'autre part, l'assurance d'avoir, pour la séance de leur choix, leur place réservée chaque jour, à leur nom.

Il vous suffit pour cela d'écrire ou de passer au cinéma STUDIO 43, 43, rue du Faubourg-Montmartre, Paris (9e), en indiquant :

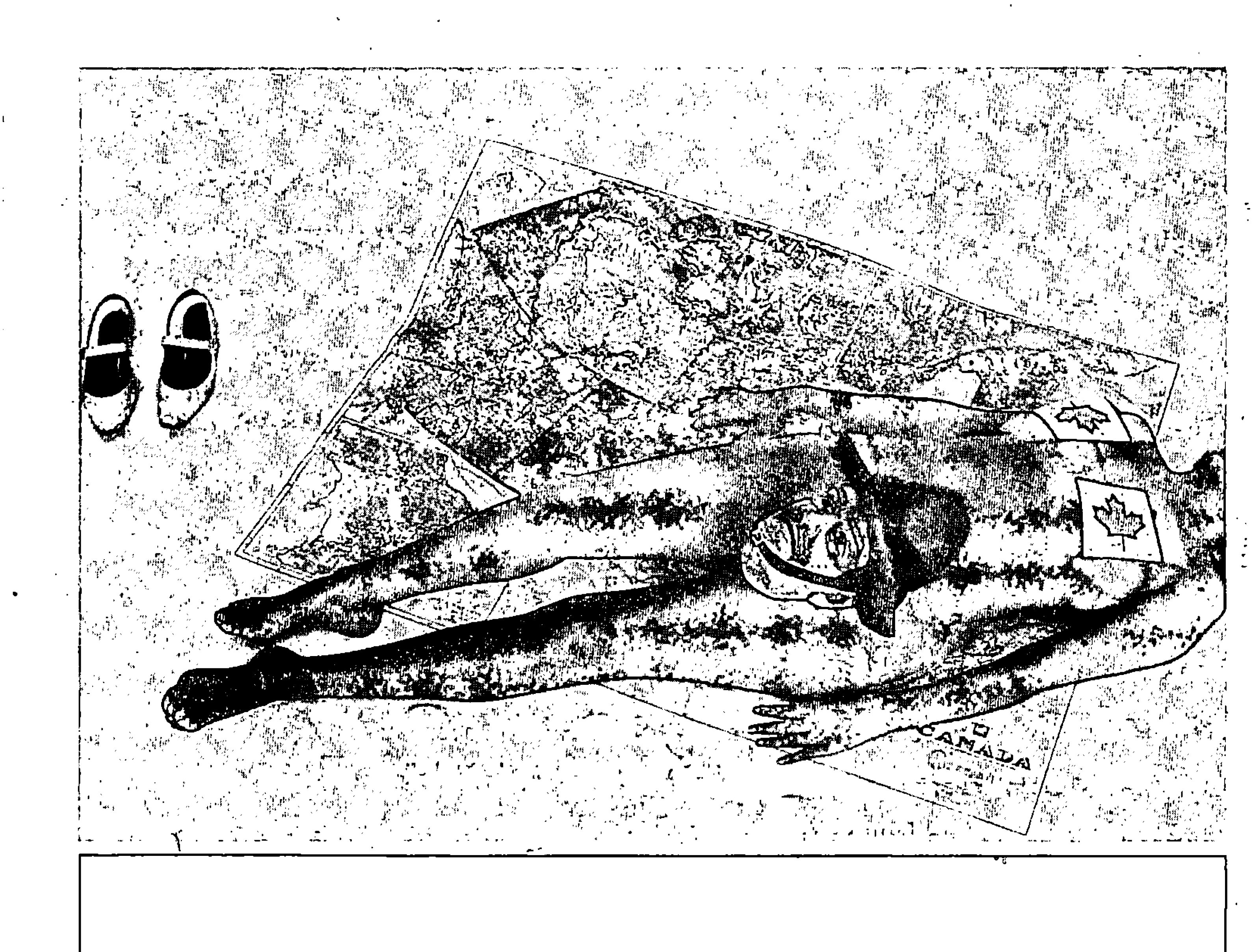
1° Votre nom et votre adresse complète ;

2° L'horaire des séances que vous préférez : en semaine, trois séances par jour, à 15 h, 20 h et 22 h ; samedi 11 et dimanche 12, quatre séances par jour, à 14 h 30, 16 h 30, 20 h et 22 h. (Il est possible de choisir des séances différentes pour les différents jours.)

3° Si vous préférez être placé près de l'écran, à moyenne distance, ou loin (les lecteurs des CAHIERS auront les meilleures places, puisqu'ils seront les premiers à choisir).

4° En joignant à votre commande un chèque bancaire de 30 F à l'ordre de la « Semaine des Cahiers du Cinéma » Studio 43 - 43, rue du Faubourg-Montmartre, Paris-9e. Il est également possible de payer en espèces à la caisse du Studio 43.

Dès réception de votre commande accompagnée de votre règlement, vous recevrez à votre adresse un carnet de bons numérotés pour les séances et places choisies. Il vous suffira alors, avant chaque séance, d'échanger chacun de ces bons contre votre billet, à la caisse du Studio 43. De cette façon, vous serez assuré d'avoir des places et de voir les films dans les meilleures conditions. Bien entendu, pour ceux qui peuvent passer directement au Studio 43, il sera possible d'acheter le carnet de bons et de choisir sa place en même temps.



cahiers du cinéma prix du numéro : 6 francs